HISTÓRIA DA FEIÚRA

ORGANIZAÇÃO DE

UMBERTO ECO

HISTÓRIA DA FEIÚRA

ORGANIZAÇÃO DE

UMBERTO ECO

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
BIBLIOTECA CENTRAL

Tradução de Eliana Aguiar

EDITORA RECORD
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO
2007

Direção editorial
Elisabetta Sgarbi

Coordenação editorial
Anna Maria Lorusso

Colaboraram com a redação
Fabio Cleto
Federica Matteoli

Projeto gráfico
Polystudio

Diagramação
Paola Bertozzi

Pesquisa iconográfica
Silvia Borghesi

Produção técnica
Sergio Daniotti

BCE
UEM
Clas. 111.85
H673
ex. 2
Reg. 110.163
Data 13/03/2009
Proced. Edições Vértice Editora e Distrib. de Livros Ltda.
NE 8/18328-1 NF 5725
R$ 18,60
Data 11/03/09 Dept.º DHI

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

E32h Eco, Umberto, 1932-
História da feiúra / Umberto Eco ; tradução de Eliana Aguiar.
– Rio de Janeiro : Record, 2007.

Tradução de: Storia della bruttezza
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-01-07864-3

1. Estética – História. 2. Grotesco – História. 3. Arte – Filosofia – História. 4. Arte e filosofia – História. I. Título.

CDD 111.85
07-2081 CDU 111.85

Copyright © 2007 RCS Libri S.p.A., Bompiani

Todos os direitos reservados.
Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Direitos exclusivos desta edição reservados pela
EDITORA RECORD LTDA.
Rua Argentina 171 – Rio de Janeiro, RJ – 20921-380 – Tel.: 2585-2000

Impresso na Itália
Primeira impressão Outubro 2007
Segunda impressão Fevereiro 2008

ISBN 978-85-01-07864-3

PEDIDOS PELO REEMBOLSO POSTAL
Caixa Postal 23.052
Rio de Janeiro, RJ – 20922-970

Universidade Estadual de Maringá
Sistema de Bibliotecas - BCE
0000089795

Imagem: G. Canale, Borgaro Torinese

SUMÁRIO

Introdução 8

Capítulo I
O feio no mundo clássico
1. Um mundo dominado pelo belo? 23
2. Helenismo e horror 34

Capítulo II
A paixão, a morte, o martírio
1. A visão pancalista do universo 43
2. A dor de Cristo 49
3. Mártires, eremitas, penitentes 56
4. O triunfo da morte 62

Capítulo III
O Apocalipse, o inferno e o diabo
1. Um universo de horrores 73
2. O inferno 82
3. As metamorfoses do diabo 90

Capítulo IV
Monstros e portentos
1. Prodígios e monstros 107
2. Uma estética do desmesurado 111
3. A moralização dos monstros 113
4. As *mirabilia* 116
5. O destino dos monstros 125

Capítulo V
O feio, o cômico, o obsceno
1. Príapo 131
2. Sátiras sobre o vilão e festas carnavalescas 135
3. A liberação renascentista 142
4. A caricatura 152

Capítulo VI
A feiúra da mulher entre a Antiguidade e o Barroco
1. A tradição antifeminina 159
2. Maneirismo e Barroco 169

Capítulo VII
O diabo no mundo moderno
1. Do Satanás rebelde ao pobre Mefistófeles 179
2. A demonização do inimigo 185

Capítulo VIII
Bruxaria, satanismo, sadismo
1. A bruxa 203
2. Satanismo, sadismo e prazer da crueldade 216

Capítulo IX
Physica curiosa
1. Partos lunares e cadáveres desventrados 241
2. A fisiognomonia 257

Capítulo X
O resgate romântico do feio
1. As filosofias do feio 271
2. Feios e danados 282
3. Feios e infelizes 293
4. Infelizes e doentes 302

Capítulo XI
O inquietante 311

Capítulo XII
Torres de ferro e torres de marfim
1. A feiúra industrial 333
2. O Decadentismo e a luxúria do feio 350

Capítulo XIII
A vanguarda e o triunfo do feio 365

Capítulo XIV
O feio dos outros, o Kitsch e o Camp
1. O feio dos outros 391
2. O Kitsch 394
3. O Camp 408

Capítulo XV
O feio hoje 421

Bibliografia essencial 441
Referências bibliográficas das traduções utilizadas 443
Índice dos autores e outras fontes 445
Índice dos artistas 447
Referências fotográficas 453

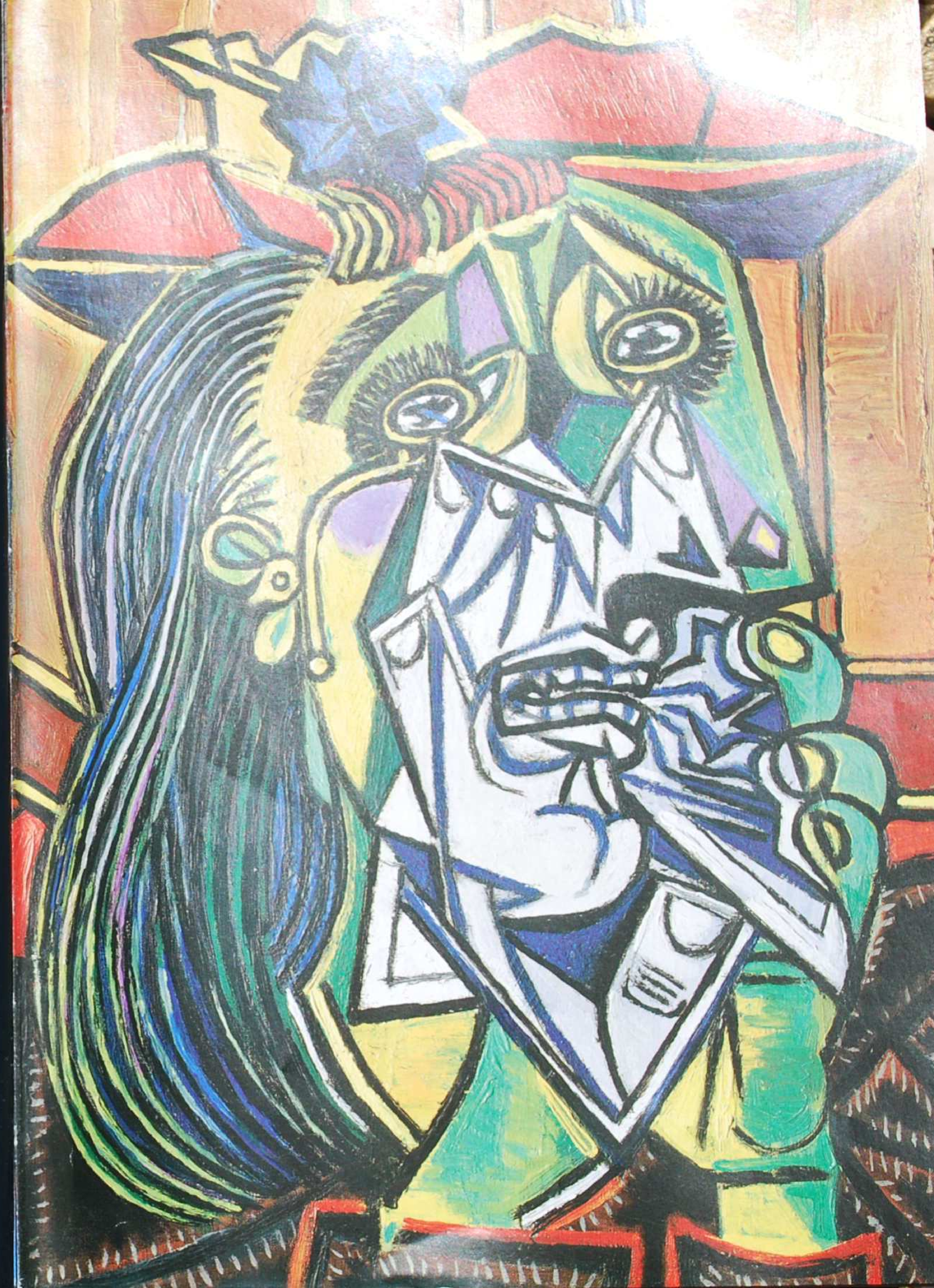
HISTÓRIA DA FEIÚRA

Introdução

Ao longo dos séculos, filósofos e artistas sempre elaboraram definições do belo; graças a esses testemunhos é possível, portanto, reconstruir uma história das idéias estéticas através dos tempos. Já com o feio, foi diferente. Na maioria das vezes, o feio era definido em oposição ao belo e quase não se encontram tratados mais extensos consagrados ao tema, mas apenas menções parentéticas e marginais. Portanto, se uma história da beleza pode contar com uma ampla série de testemunhos teóricos (dos quais se poderá deduzir o gosto de determinada época), uma história da feiúra terá de buscar seus próprios documentos nas representações visuais ou verbais de coisas ou pessoas percebidas de alguma forma como "feias".

No entanto, a história da feiúra tem algumas características em comum com a história da beleza. Antes de mais nada, a idéia de que os gostos das pessoas comuns correspondiam de alguma maneira aos gostos dos artistas de seu tempo não passa de uma *suposição*. Se um viajante vindo do espaço entrasse em uma galeria de arte contemporânea, visse os rostos femininos pintados por Picasso e ouvisse que os visitantes os consideram "belos", poderia ter a impressão equivocada de que, na realidade cotidiana, os homens do nosso tempo consideram belas e desejáveis as criaturas femininas cujos rostos são semelhantes àqueles representados pelo pintor. Contudo, o viajante espacial poderia corrigir sua opinião se visitasse um desfile de moda ou um concurso de Miss Universo, nos quais veria celebrados outros modelos de beleza. Para nós, no entanto, isso não é possível: ao visitar épocas já distantes, não podemos fazer verificações desse tipo nem em relação ao belo, nem em relação ao feio, pois dispomos apenas dos testemunhos artísticos daqueles períodos.

Uma outra característica comum, seja à história do feio, seja à história do belo, é que devemos nos limitar a registrar a trajetória destes dois valores



Pablo Picasso,
Mulher que chora,
1937,
Londres, Tate Gallery

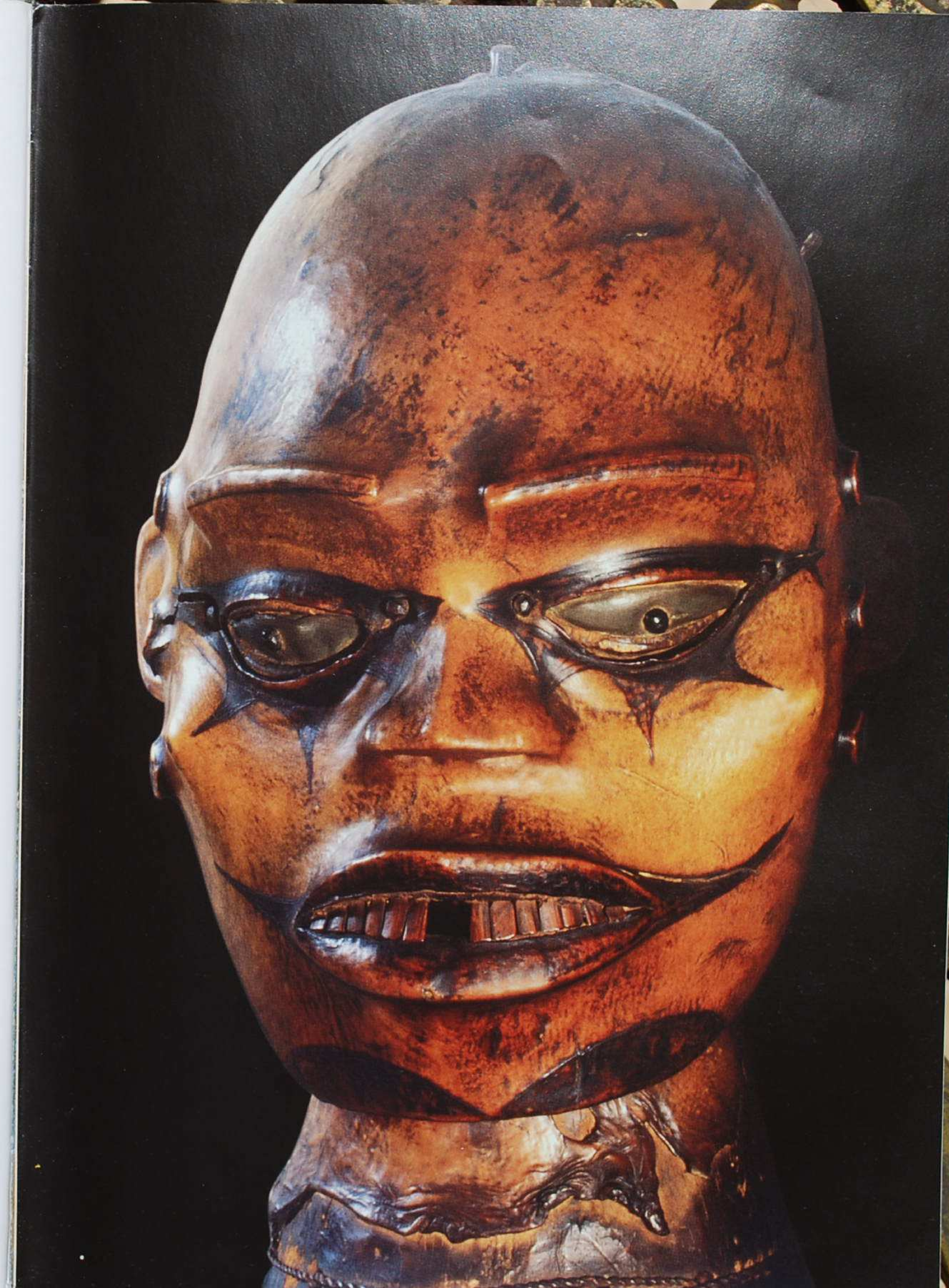
na civilização ocidental. Para as civilizações arcaicas e para os povos ditos primitivos, dispomos de achados arqueológicos e artísticos, mas não de textos teóricos que informem se eles eram destinados a provocar deleite estético, terror sacro ou mesmo hilariedade.

Para um ocidental, uma máscara ritual africana poderia parecer horripilante – enquanto para o nativo poderia representar uma divindade benévola. Em compensação, para alguém pertencente a alguma religião não-européia, poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensangüentado e humilhado, cuja aparente feiúra corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão.

No caso de outras culturas, ricas em textos poéticos e filosóficos (como, por exemplo, a indiana, a japonesa ou a chinesa), vemos imagens e formas, mas, ao traduzir tanto as páginas de literatura quanto as filosóficas, é quase sempre difícil estabelecer até que ponto determinados conceitos podem ser identificados aos nossos, embora a tradição nos tenha induzido a transpô-los para termos ocidentais como “belo” ou “feio”. Porém, mesmo que essas traduções fossem confiáveis, saber que numa determinada cultura entende-se como bela uma coisa que exibe, por exemplo, proporção e harmonia não seria um dado suficiente. O que se entende, de fato, com estes dois termos? Eles mudaram de sentido até mesmo no curso da história ocidental. Quando comparamos afirmações teóricas com um quadro ou uma construção arquitetônica da mesma época, podemos perceber que aquilo que é proporcional em um determinado século já não o é no outro: falando, por exemplo, da proporção, um filósofo medieval pensava nas dimensões e na forma de uma catedral gótica; enquanto um teórico renascentista pensava em um templo quinhentista, cujas partes eram reguladas pela seção áurea – e para os renascentistas pareciam bárbaras e, justamente, “góticas”, as proporções realizadas por aquelas catedrais.

Os conceitos de belo e de feio são relativos aos vários períodos históricos ou às várias culturas e, para citar Xenófanes de Colofão (segundo Clemente de Alexandria, *Tapeçarias*, V, 110), “se mãos tivessem os bois, os cavalos e os leões e pudessem, como os homens, desenhar e criar obras com estas mãos, semelhantes ao cavalo, os cavalos desenhariam as formas dos deuses, e os bois semelhantes ao boi, e lhes fariam corpos tais quais eles os têm”.

Na Idade Média, Jacques de Vitry (*Libri duo, quorum prior Orientalis, sive Hjyerosolimatanae, alter Ocidentalis istoria*), ao louvar a beleza de toda a obra divina, admitia que “provavelmente, os ciclopes, que têm um olho só, se espantam com aqueles que têm dois, como nós nos assombramos com eles ou com as criaturas de três olhos... Consideramos feios os etíopes negros, mas, entre eles, o mais negro é considerado mais belo”. Mais tarde, ele encontrará eco em Voltaire (no *Dicionário filosófico*): “Perguntem a um sapo o que é a beleza, o verdadeiro belo, o *to kalón*. Ele responderá que consiste em sua fêmea, com seus dois belos olhões redondos que se

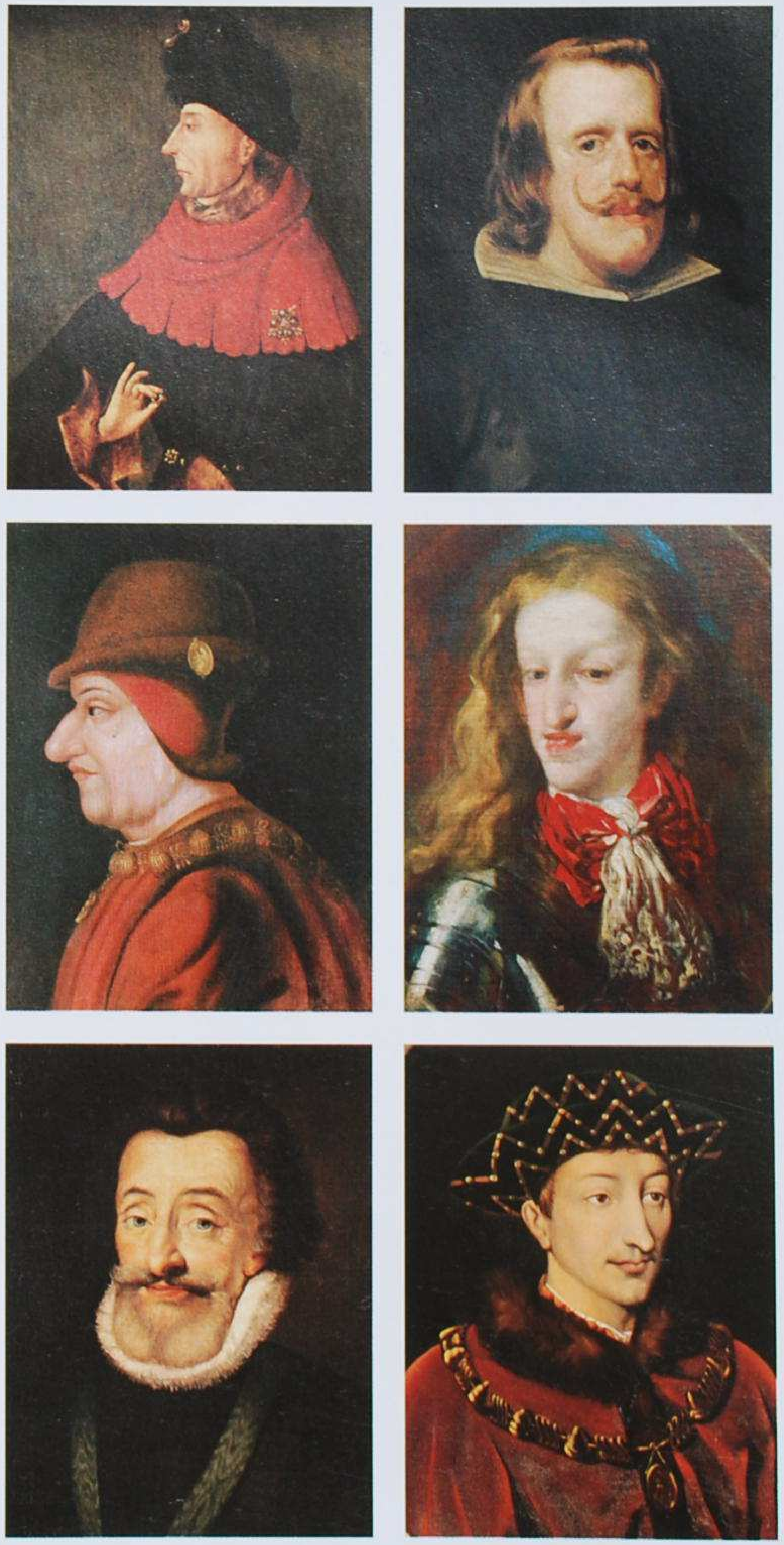


Máscara de dança, Ekoi (Nigéria do leste), s.d., Nova York, Tishman Collection destacam na cabeça pequena, a garganta larga e chata, o ventre amarelo e o dorso escuro. Interroguem um negro da Guiné: o belo consiste para ele na pele negra e oleosa, nos olhos enfossados, no nariz achatado. Interroguem o diabo: dirá que o belo é um par de chifres, quatro patas em garras e um rabo".

Hegel, em sua *Estética*, anota que "acontece que, se não cada marido a própria esposa, pelo menos cada namorado considera bela, aliás, exclusivamente bela, a própria namorada; e se o gosto subjetivo por tal Beleza não tem nenhuma regra fixa, pode-se dizer que isso é uma sorte para ambas as partes... Ouve-se dizer com freqüência que uma Beleza européia desagradaria a um chinês ou mesmo a um hotentote, embora o chinês tenha um conceito de Beleza inteiramente diverso daquele do negro... E, na verdade, se considerarmos as obras de arte dos povos não europeus, as imagens de seus deuses, por exemplo, que brotaram de sua fantasia como dignas de veneração e sublimes, poderão nos parecer ídolos dos mais monstruosos, assim como sua música pode soar aos nossos ouvidos da forma mais detestável. Por sua vez, aqueles povos verão as nossas esculturas, pinturas e músicas como insignificantes ou feias".

Muitas vezes, as atribuições de beleza ou de feiúra eram devidas não a critérios estéticos, mas a critérios políticos e sociais. Há uma passagem de Marx (*Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844) que recorda como a posse do dinheiro pode suprir a feiúra: "O dinheiro, na medida em que possui a propriedade de comprar tudo, de apropriar-se de todos os objetos, é o objeto em sentido eminente... Logo, minha força será tão grande quanto maior for a força do meu dinheiro... O que sou e posso não é, portanto, efetivamente determinado pela minha individualidade. Sou feio, mas posso comprar a mais bela entre as mulheres. Logo, não sou feio, na medida em que o efeito da feiúra, seu poder desencorajador, é anulado pelo dinheiro. Sou, como indivíduo, manco, mas o dinheiro me dá vinte e quatro pernas: donde, não sou manco... Meu dinheiro não transforma todas as minhas deficiências em seu contrário?" Ora, basta estender essa reflexão sobre o dinheiro ao poder em geral e poderemos compreender alguns retratos de monarcas dos séculos passados, cujas feições foram devotadamente eternizadas por pintores cortesãos, que com certeza não tinham nenhuma intenção de ressaltar os seus defeitos e que talvez até tenham dado o melhor de si para suavizar seus traços. Mesmo assim, tais personagens nos parecem, sem sombra de dúvida, bastante feios (e provavelmente o eram, mesmo em seu tempo); no entanto, eram dotados de um tal carisma e de um tal fascínio devido à sua onipotência, que seus súditos os viam com olhos de adoração.

Enfim, basta ler um dos mais belos contos de ficção científica contemporânea, *A sentinela*, de Frederic Brown, para ver como a relação entre normal e monstruoso, aceitável e horripilante, pode ser invertida se o olhar procede de nós para o monstro espacial ou do monstro espacial para nós: "Estava ensopado e coberto de lama, tinha fome, frio e estava a mais



da esquerda para a direita

Anônimo,
João sem-medo,
duque de Borgonha,
primeiro quarto
do século XV,
Paris,
Musée du Louvre

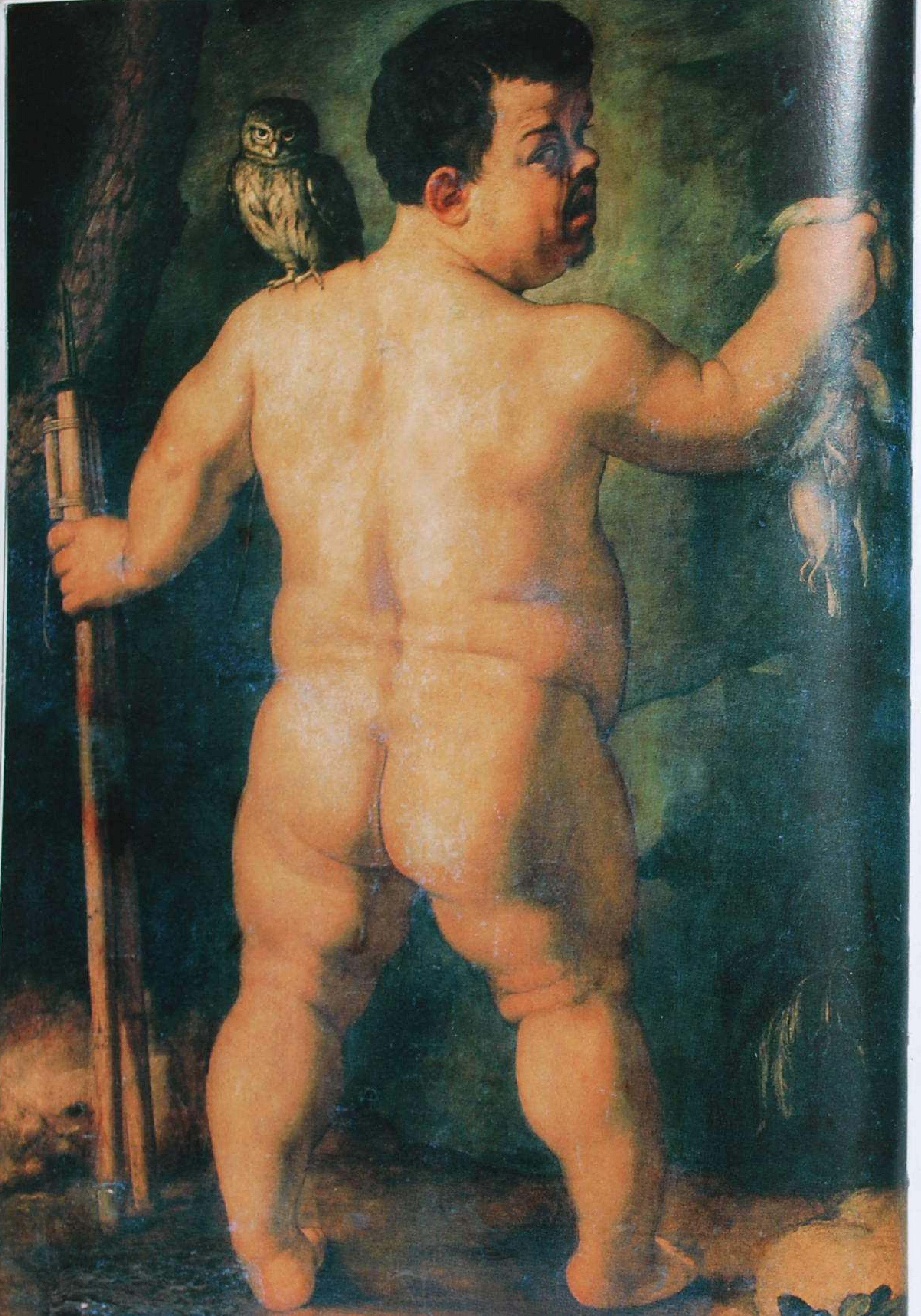
Diego Velázquez,
Retrato de Felipe IV
da Espanha,
1655,
Madri,
Museo del Prado

Escola francesa,
coleção de Estado,
Retrato de Luís XI,
séc. XVII

Luca Giordano
(atribuído),
Retrato de Carlos II
da Espanha,
1692, Madri,
Museo del Prado

Retrato de Henrique IV,
rei da França e de
Navarra,
séc. XVII,
Versailles,
Musée National
du Château de Pau

Henri Lehmann,
Retrato de Carlos VII,
dito o Vitorioso,
rei da França,
séc. XIX,
Versailles,
Châteaux de Versailles
et de Trianon



Agnolo Bronzino,
O anão Morgante de costas com uma coruja no ombro,
séc. XVI,
Florença,
Galleria Palatina

de cinqüenta mil anos-luz de casa. Um sol estrangeiro emanava uma gélida luz azulada e a gravidade, o dobro daquela a que estava habituado, fazia de cada movimento uma agonia de esforço... Era cômodo para o pessoal da aviação, com suas astronaves brilhantes e suas superarmas; mas quando se chegava aos finalmentes, ainda cabia ao soldado de terra, à infantaria, tomar a posição e mantê-la com seu sangue, palmo a palmo. Como nesse planeta fodido, de uma estrela sobre a qual nunca tinha ouvido falar até o momento em que o mandaram para lá, e que agora era o solo sagrado, pois o inimigo também tinha chegado até ele. O inimigo, a única outra raça inteligente da galáxia... monstros asquerosos, cruéis, repugnantes... Estava ensopado e coberto de lama e tinha fome, frio; o dia era lívido e varrido por um vento violento que machucava seus olhos. Mas os inimigos tentavam se infiltrar e cada posto avançado era vital. Estava alerta, o fuzil pronto... Foi quando viu um deles deslizando em sua direção. Mirou e fez fogo. O inimigo emitiu aquele som estranho, enregelante, que todos eles faziam, depois não se moveu mais. O som, a vista do cadáver o fizeram estremecer. Muitos, com o passar do tempo, tinham se habituado, não davam mais importância; mas ele não. Eram criaturas asquerosas, com apenas dois braços e duas pernas, e aquela pele de um branco nauseabundo e sem escamas..."

Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável. Pode-se sugerir também, como Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, que "no belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição;" (...) "adora nele a si mesmo. (...) No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. (...) O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência (...) Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição (...) tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor 'feio'. (...) O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: *o declínio de seu tipo*".
O argumento de Nietzsche é narcisicamente antropomórfico, mas nos diz, justamente, que beleza e feiúra são definidas em referência a um modelo "específico" – e a noção de espécie pode se estender dos homens a todos os entes, como fazia Platão na *República*, aceitando definir como bela uma panela construída segundo as justas regras artesanais, ou Tomás de Aquino (*Suma teológica*, I, 39, 8), para quem o belo é dado, além de uma correta proporção e da luminosidade ou clareza, pela *integridade* e, portanto, uma coisa (seja ela um corpo humano, uma árvore ou um vaso) deve exibir todas as características que a sua *forma* deve impor à matéria. Neste sentido, não se considerava feio somente aquilo que fosse desproporcionado, como um ser humano com uma cabeça enorme e

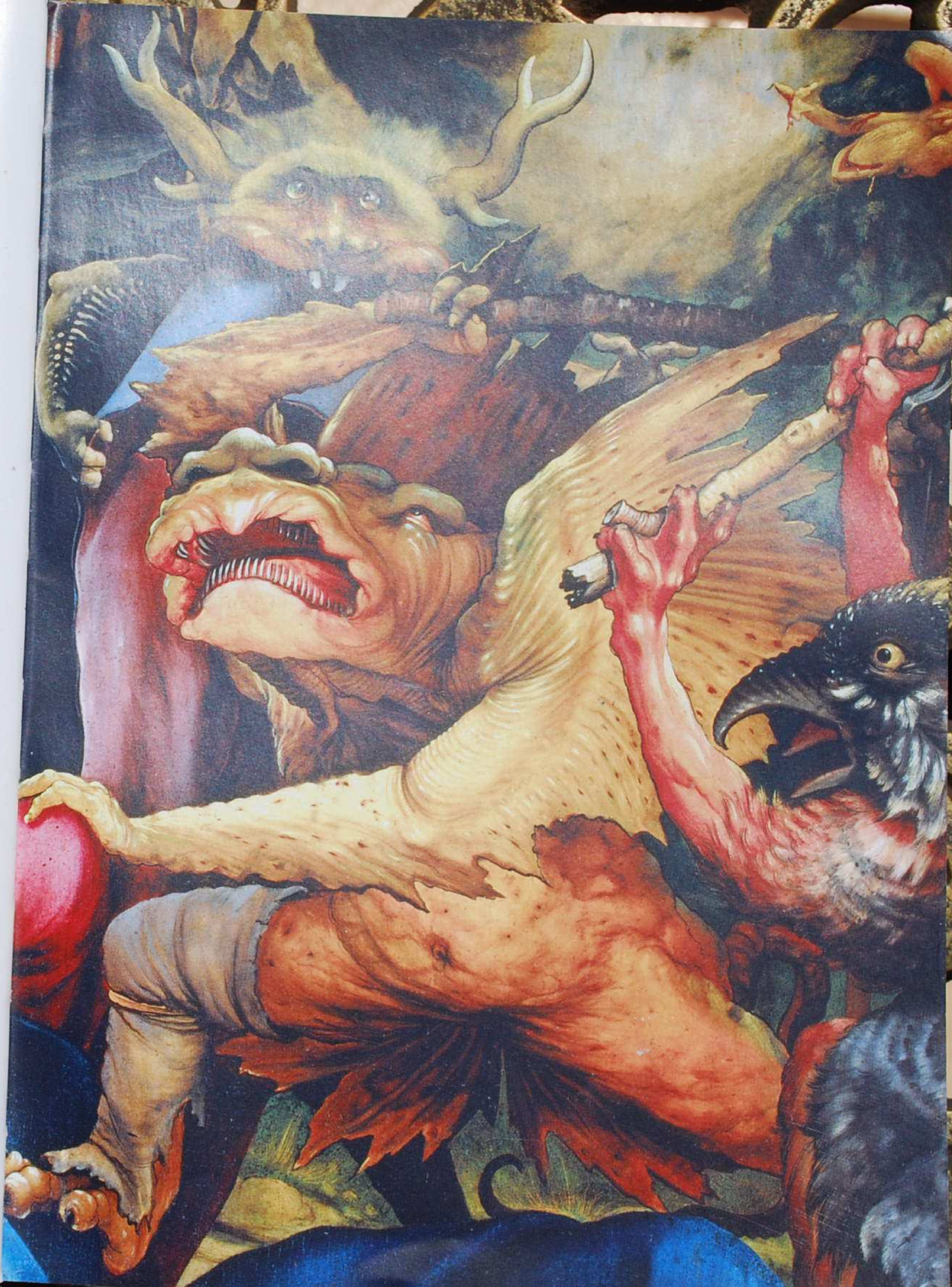
pernas curtíssimas, mas eram ditos feios também os seres que Tomás definia como "torpes", no sentido de "diminuídos", ou seja – como dirá Guilherme de Alvernia (*Tratado do bem e do mal*) –, aos quais falta um membro, que têm apenas um olho (ou até três, pois é possível apresentar um defeito de integridade também por excesso). Portanto, eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza, que os artistas tantas vezes retrataram sem nenhuma compaixão – e, para o mundo animal, os híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas.

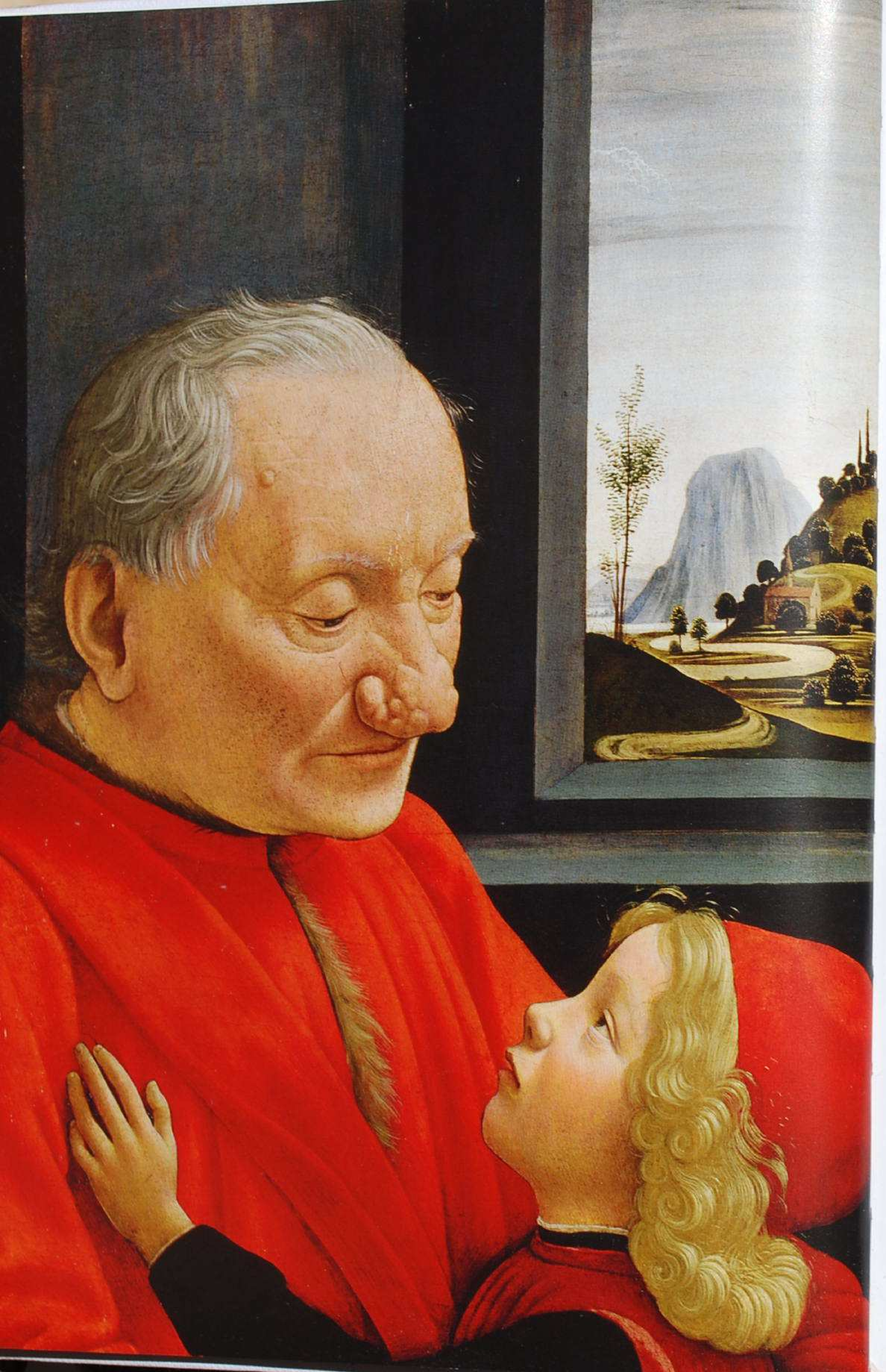
O feio poderia, então, ser definido simplesmente como o contrário do belo, mesmo um contrário que se transforma com a mudança da idéia de seu oposto? Uma história da feiúra coloca-se como contraponto simétrico de uma história da beleza?

A primeira e mais completa *Estética do feio*, elaborada em 1853 por Karl Rosenkrantz, traça uma analogia entre o feio e o mal moral. Como o mal e o pecado se opõem ao bem, do qual são o inferno, assim o feio é o "inferno do belo". Rosenkrantz retoma a idéia tradicional de que o feio é o contrário do belo, uma espécie de possível erro que o belo contém em si, de modo que toda estética, como ciência da beleza, é obrigada a enfrentar também o conceito de feiúra. Mas é justamente quando passa das definições abstratas para uma fenomenologia das várias encarnações do feio que ele nos faz entrever uma espécie de "autonomia do feio", que o transforma em algo bem mais rico e complexo que uma série de simples negações das várias formas da beleza.

Ele analisa minuciosamente o feio da natureza, o feio espiritual, o feio na arte (e as diversas formas de incorreção artística), a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento e a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o banal, o casual e o arbitrário, o tosco), as várias formas de repugnante (o desajeitado, o morto e o vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco, o feiticeiresco, o satânico). Isso tudo é demais para que se continue a dizer que o feio é o simples oposto do belo, entendido como harmonia, proporção ou integridade.

Se examinarmos os sinônimos de *belo* e *feio*, veremos que, enquanto se considera *belo* aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado,


Mathias Grünewald,
Tentações de Santo Antônio,
1515,
detalhe do altar
de Isenheim, Colmar,
Musée Unterlinden



Domenico Ghirlandaio,
Retrato de velho
com a neta,
c. 1490,
Paris, Musée du Louvre

indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime).

A sensibilidade do falante comum destaca que, enquanto para todos os sinônimos de *belo* seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de *feio* implicam sempre uma reação de nojo, se não de violenta repulsa, horror ou susto.

No seu ensaio sobre *A expressão dos sentimentos no homem e nos animais*, Darwin destacava que aquilo que provoca aversão em uma determinada cultura, não o faz em outra e vice-versa, mas concluía dizendo que, contudo, "parece que os diversos movimentos descritos como expressivos do desprezo e do nojo são idênticos em grande parte do mundo".

Ora, é certo que conhecemos algumas manifestações de aprovação evidentes diante de algo que nos parece belo por ser fisicamente desejável: basta pensar no alvoroço vulgar à passagem de uma bela mulher ou nas manifestações inconvenientes de alegria do glutão diante de seu prato predileto. Mas nestes casos não se trata de expressões de gozo estético, mas antes de algo que se assemelha aos grunhidos de satisfação ou até mesmo aos arrotos emitidos em algumas civilizações para manifestar aprovação depois de uma refeição (embora nestes casos se trate de uma forma de etiqueta). Em geral, em todo caso, parece que a experiência do belo provoca aquilo que Kant (*Crítica do juízo*) definia como *prazer sem interesse*: enquanto temos desejo de *possuir* tudo aquilo que nos parece agradável ou de *participar* de tudo aquilo que nos parece bom, o juízo de gosto diante da visão de uma flor provoca um prazer do qual se exclui qualquer desejo de posse ou de consumo.

Nesse sentido, alguns filósofos perguntaram-se se é possível pronunciar um juízo estético de feiúra, visto que o feio provoca reações passionais, como a aversão descrita por Darwin.

Na verdade, deveríamos, no curso de nossa história, distinguir as manifestações do *feio em si* (um excremento, uma carcaça em decomposição, um ser coberto de chagas emanando um cheiro nauseabundo) daquelas do *feio formal*, ou seja, desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo.

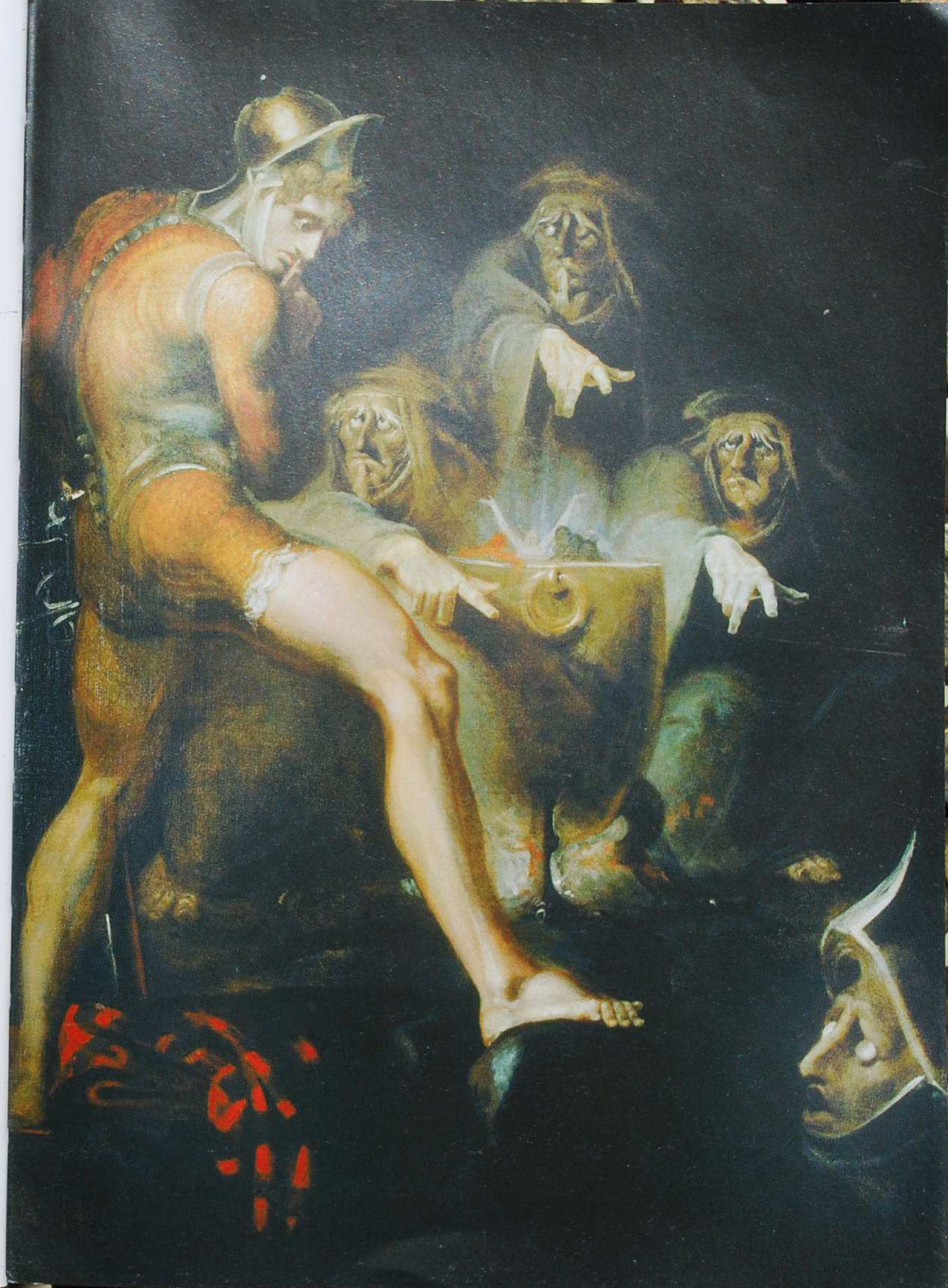
Imaginemos encontrar na rua alguém com a boca desdentada: o que nos perturba não é a forma dos lábios ou dos poucos dentes restantes, mas o fato de os dentes não estarem acompanhados dos outros que *deveriam estar* naquela boca. Não conhecemos a pessoa, aquela feiúra não nos envolve passionalmente e, no entanto – diante da incoerência ou incompletude daquele conjunto –, nos sentimos autorizados a dizer que aquele rosto é feio. Por isso, uma coisa é reagir passionalmente ao nojo provocado por um inseto pegajoso ou uma fruta apodrecida, outra é dizer que uma pessoa é desproporcional ou um retrato é feio no sentido em que é malfeito (o feio artístico é um feio formal).

E, falando de feio artístico, é bom lembrar que quase todas as teorias estéticas, pelo menos da Grécia aos nossos dias, têm reconhecido que qualquer forma de feiúra pode ser redimida por uma representação artística fiel e eficaz. Aristóteles (*Poética*, 1448b) fala da possibilidade de realizar o belo imitando com mestria aquilo que é repelente e Plutarco (*De audiendis poetis*) diz que, na representação artística, o feio imitado permanece feio, mas recebe como que uma reverberação de beleza da mestria do artista.

Identificamos, assim, três fenômenos diversos: o *feio em si*, o *feio formal* e a *representação artística de ambos*. O que devemos ter presente ao folhear as páginas deste livro é que, quase sempre, será possível inferir quais são, em determinada cultura, os dois primeiros tipos de feiúra com base apenas em testemunhos do terceiro tipo.

Ao fazê-lo, corremos o risco de muitos equívocos. Na Idade Média, Bonaventura da Bagnoregio dizia que a imagem do diabo torna-se bela quando representa bem a sua feiúra: mas seria isso mesmo que os fiéis pensavam quando viam as cenas de inauditos tormentos infernais nos portais e afrescos das igrejas? Não reagiam, talvez, com terror e angústia, como se tivessem visto uma feiúra do primeiro tipo, enregelante e repugnante como seria para nós a visão de um réptil que nos ameaça? Muitas vezes, os teóricos não consideram inúmeras variáveis individuais, idiossincrasias e comportamentos desviantes. Se é verdade que a experiência da beleza implica uma contemplação desinteressada, um adolescente perturbado pode, no entanto, ter uma reação passional diante da Vênus de Milo. O mesmo vale para o feio: uma criança pode sonhar de noite, aterrorizada, com a bruxa que viu no livro de fábulas e que, para seus outros coetâneos, era apenas uma imagem divertida. Provavelmente, muitos contemporâneos de Rembrandt, em vez de apreciar a mestria com que ele representava um cadáver seccionado na mesa de dissecação, podiam ter reações de horror como se o cadáver fosse verdadeiro – assim como quem sofreu um bombardeio talvez não possa olhar *Guernica* de Picasso de modo esteticamente desinteressado, revivendo o terror de sua antiga experiência.

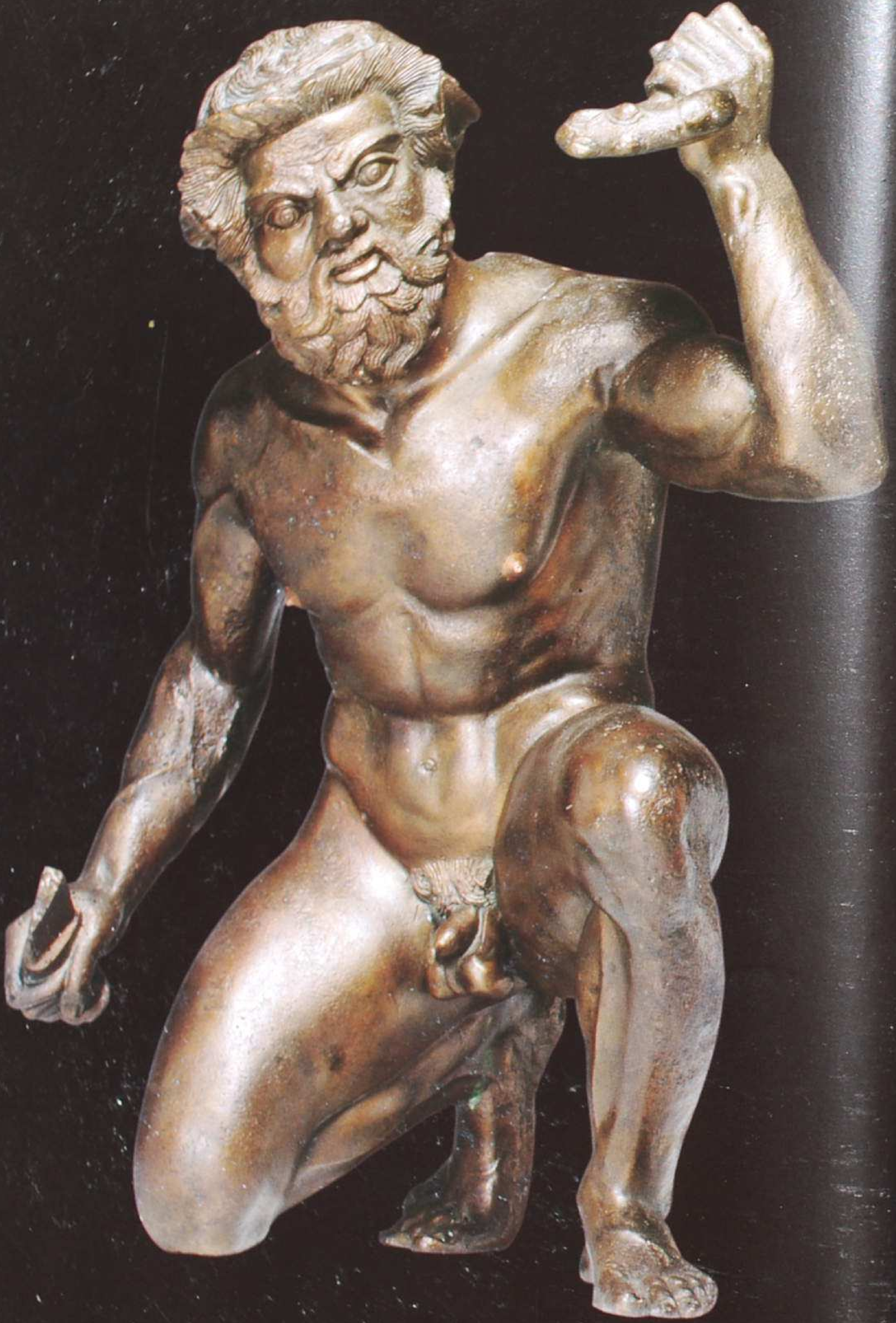
Daí a prudência com que devemos nos preparar para prosseguir esta nossa história da feiúra, em suas variedades, em suas múltiplas declinações, na diversidade de reações que suas várias formas estimulam, nas nuances comportamentais com que se reage a elas. Considerando, a cada vez, se e quando tinham razão as bruxas que, no primeiro ato de Macbeth, gritam: "Belo é feio, feio é belo..."



Heinrich Füssli,
Macbeth consulta a aparição de uma cabeça armada,
1783,
Washington, D.C.,
Folger Shakespeare Library

No corpo dos capítulos, nomes ou palavras **em negrito** *remetem aos trechos antológicos correspondentes.*

REG.: 110.163|05

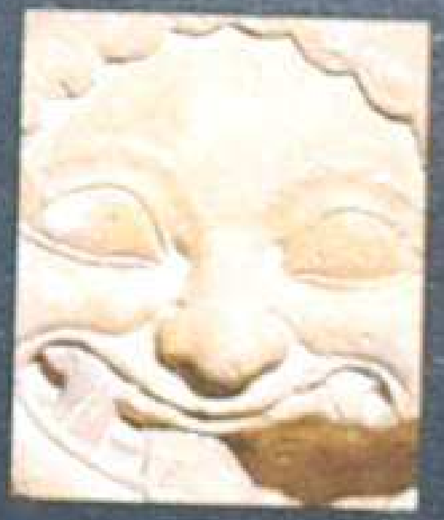


Estátua em bronze de um sátiro, segunda metade do séc. IV a.C., Munique, Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek

Capítulo I

O feio no mundo clássico

1. Um mundo dominado pelo belo?



Geralmente temos uma imagem estereotipada do mundo grego, nascida das idealizações do greciano criadas no período neoclássico. Em nossos museus, vemos estátuas de Afrodite ou de Apolo que exibem, na brancura do mármore, uma beleza idealizada. No século IV a.C., Policleto produziu uma estátua, denominada posteriormente Cânone, na qual se encarnavam todas as regras de uma proporção ideal; mais tarde, Vitrúvio ditaria as justas proporções corporais em frações da figura inteira: o rosto deveria ter 1/10 do comprimento total, a cabeça 1/8, o comprimento do tórax, 1/4, e assim por diante. É natural que, à luz dessa idéia de beleza, todos os seres que não encarnavam tais proporções fossem vistos como feios. Mas se os antigos idealizaram a beleza, o neoclassicismo idealizou os antigos, esquecendo que eles (influenciados muitas vezes por tradições orientais) também legaram à tradição ocidental imagens de uma série de seres que eram a própria encarnação da desproporção, a negação de qualquer cânone.

O ideal grego da perfeição era representado pela *kallokagathia*, termo que nasce da união de *kállos* (genericamente traduzido como "belo") e *agathós* (termo usualmente traduzido como "bom", mas que cobre toda uma série de valores positivos). Observou-se que a virtude de ser *kalos* e *agathos* definia genericamente aquilo que corresponderia, no mundo anglo-saxônico, à noção aristocrática de *gentleman*, pessoa de aspecto digno, de coragem, estilo, habilidade e conclamadas virtudes esportivas, militares e morais. À luz desse ideal, o helenismo elaborou uma vasta literatura sobre a relação entre feiúra física e feiúra moral.

Pieter Paul Rubens,
A cabeça de Medusa,
c. 1618,
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

No entanto, não se definiu até hoje se os antigos entendiam como "belo" tudo aquilo que agrada, que suscita admiração, que atrai o olhar, tudo aquilo que, em virtude de sua forma, satisfaz os sentidos, ou uma beleza "espiritual", uma qualidade da alma que pode, às vezes, não coincidir com a extraordinária beleza do corpo. No fundo, a expedição de Tróia foi motivada pela beleza de Helena e, paradoxalmente, Górgias escreveu um *Encômio* de Helena. No entanto, Helena, esposa infiel de Menelau, certamente não poderia ser considerada um modelo de virtude.

Sem dúvida, se para **Platão** a única realidade era aquela do mundo das Idéias, do qual o nosso mundo material é apenas sombra e imitação, então o feio deveria ter sido identificado com o não-ser, dado que, no *Parmênides*, ele nega que possam existir idéias de coisas imundas e desprezíveis como as manchas, a lama ou os pêlos. O feio existiria, portanto, exclusivamente na ordem do sensível, como aspecto da imperfeição do universo físico em relação ao mundo ideal. Mais tarde, **Plotino**, que define mais radicalmente a matéria como mal e erro, irá operar uma identificação nítida do feio com o mundo material.

No entanto, basta reler o *Banquete*, diálogo platônico dedicado a Eros (como amor) e à beleza, para identificar outras nuanças. Neste diálogo, como, aliás, nos outros e de um modo geral em quase todas as reflexões filosóficas sobre belo e feio, tais valores são nomeados, mas nunca esclarecidos com exemplos (donde a necessidade, conforme dissemos na Introdução, de confrontar os discursos filosóficos com as realizações concretas dos artistas). É difícil dizer como são as coisas belas que suscitam o nosso desejo. Quanto ao conceito de bom, uma das matérias do diálogo é, sob muitos aspectos, o elogio da *pederastia*, no sentido etimológico de amor pela beleza dos rapazes por parte de um homem sábio e maduro. Esse comportamento era aceito na sociedade grega, mas, no interior do

Idéias de coisas feias

Platão (séc. V-IV a.C.)
Parmênides, 130

– Supões, por exemplo, uma forma em si do justo e do belo, do bom e assim por diante?
– Sim, respondeu.
– E supões igualmente uma forma do homem, independente de nós e de todos aqueles que são como nós, uma forma em si de homem de fogo ou de água?
– Sobre estas coisas, Parmênides (...) muitas vezes duvidei se deveríamos considerá-las como as precedentes ou não.
– Então, Sócrates, não tens certeza a respeito dessas coisas, que podem até parecer ridículas, como cabelo, lama, lixo ou qualquer outra coisa desprovida de importância e valor, ou seja, se é preciso, ou não, admitir que existe para cada uma delas uma forma separada, que é, por sua vez, diversa daquilo que tocamos com as mãos?
– Oh, não... creio que tais coisas, assim como as vemos, assim elas são. Acreditar que existe uma forma separada de cada uma delas seria, eu temo, demasiado absurdo.

O feio moral

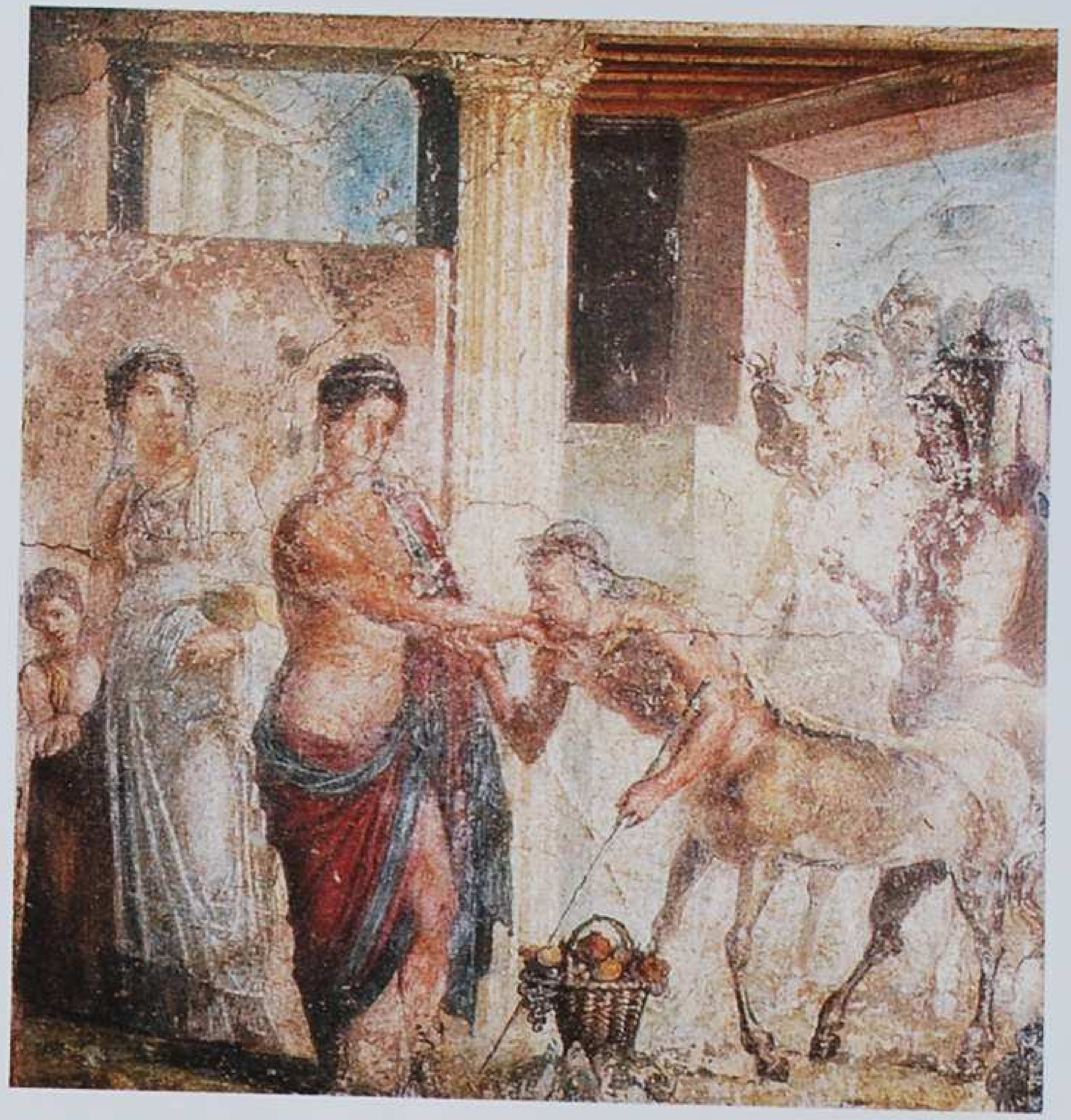
Plotino (séc. III d.C.)
Enéadas, I, 6

Seja então uma alma feia, intemperante e injusta. Está cheia de um grande número de desejos e das mais profundas inquietações, temerosa por covardia, invejosa por mesquinharia (...) vive a vida das paixões do corpo e só encontra prazer na feiúra. Não poderíamos dizer então que a sua feiúra sobreveio do exterior sobre ela, como uma doença que a ofende, a torna impura e faz dela uma massa confusa de males? (...) A alma conduz uma vida sombreada pela impureza do mal, uma vida contaminada pelos germes da morte. Ela não é mais capaz de ver aquilo que uma alma deve ver; não lhe é mais permitido recolher-se em si mesma porque é atraída constantemente para a região da exterioridade, inferior e cheia de escuridão. Impura, assediada por todo lado pela atração das coisas sensíveis, ela se mescla com muitas das características do corpo. Como acolheu em si a forma da matéria, diferente dela mesma, foi contaminada por ela, e sua própria natureza ficou poluída por aquilo que lhe é inferior (...)

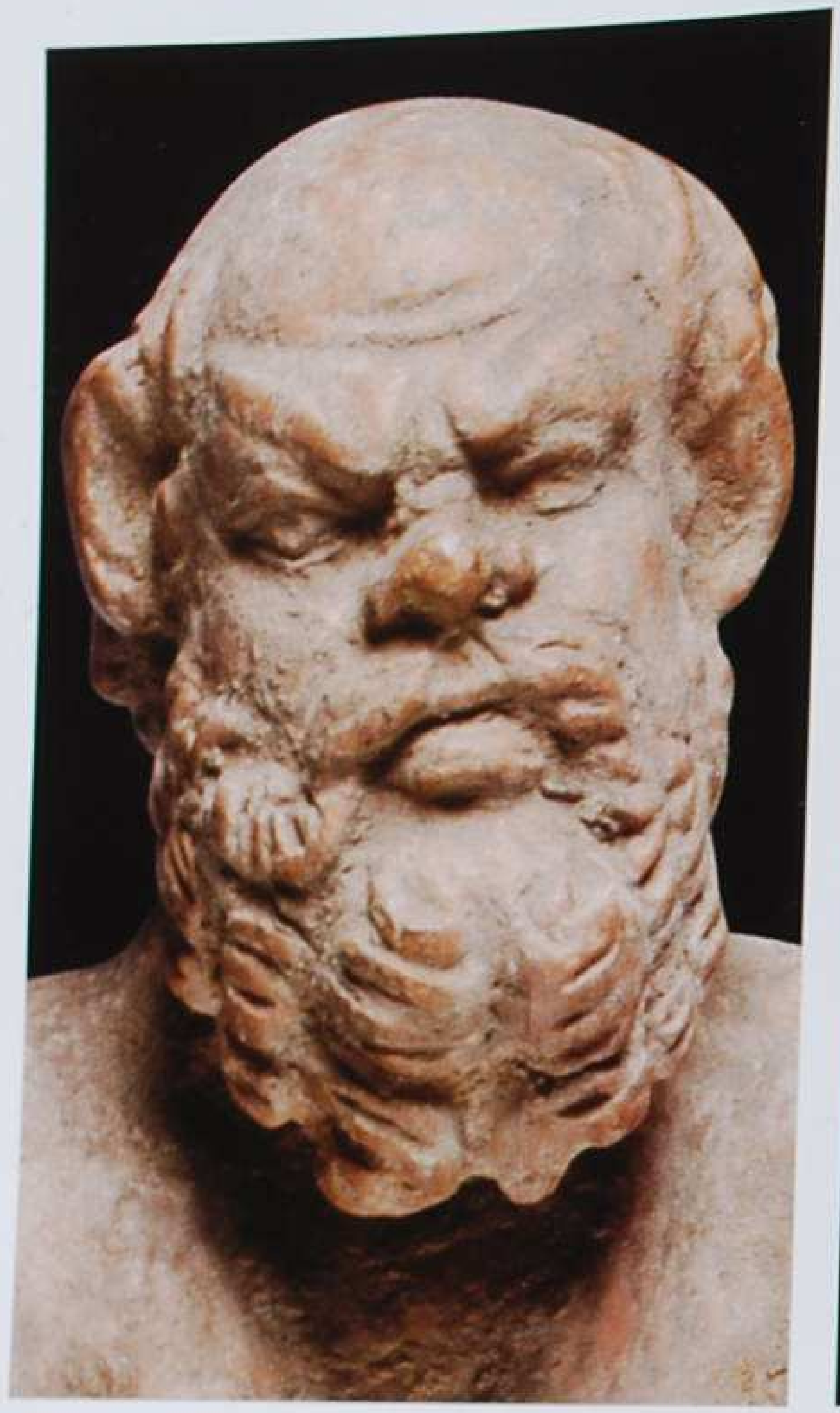
diálogo, a pederastia elogiada por Pausânias (efetivo desejo carnal pela beleza do jovem) e a pederastia sublimada (hoje diríamos "platônica"), representada por Sócrates, são muito diversas.

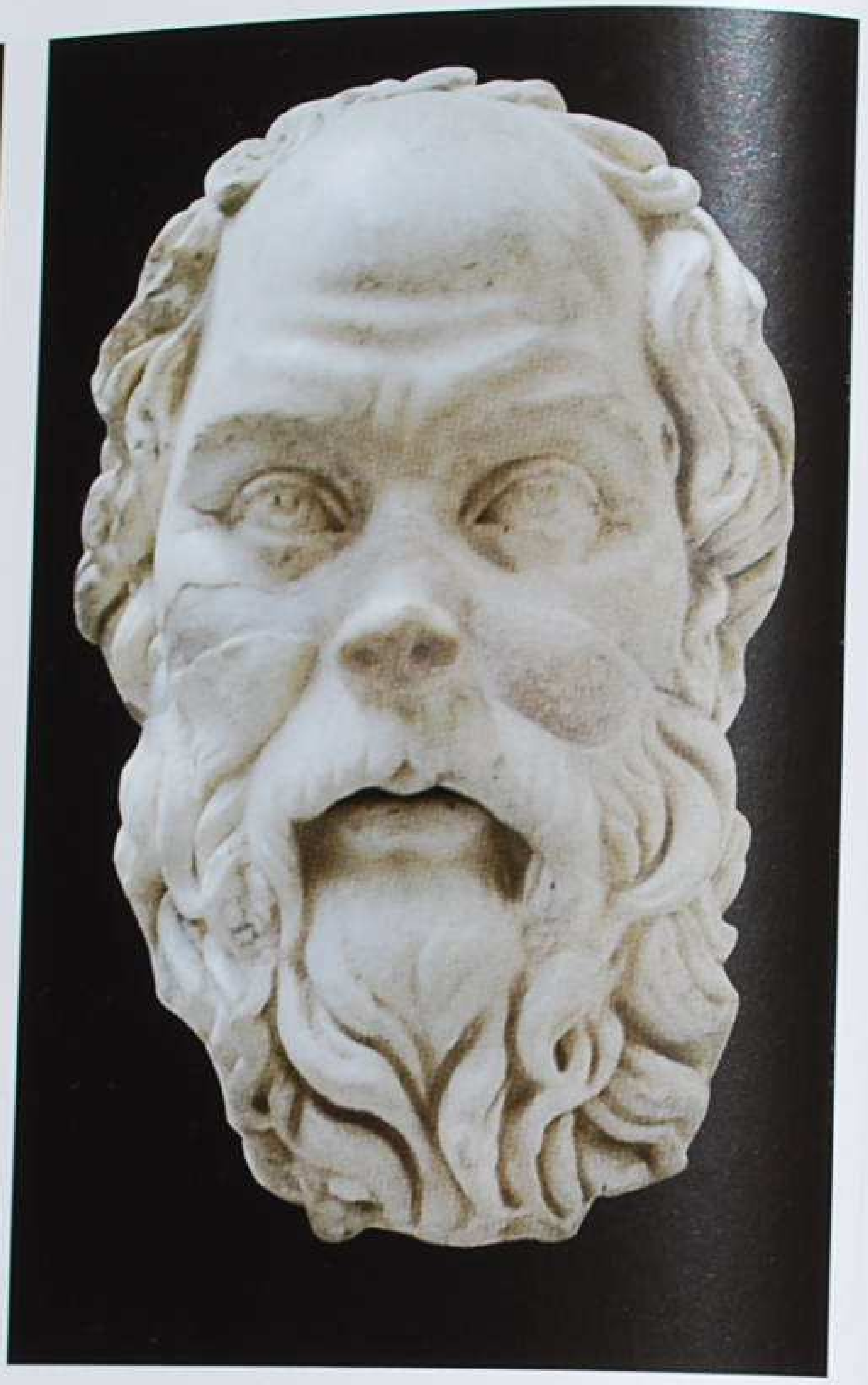
Pausânias distingue o Eros de Afrodite Pandêmia, típico dos homens ordinários, que amam indiferentemente mulheres e rapazinhos e amam-lhes os corpos mais que as almas, do Eros de Afrodite Urânia, que é exclusivamente amor pelos rapazes, mas não meninos ainda sem discernimento e sim adolescentes maduros "ao tempo dos primeiros fios de barba". Mas o próprio Pausânias admite que é preciso amar, entre os rapazes, os mais nobres e virtuosos, "mesmo que sejam mais feios que os outros" e, portanto, é mau aquele amante que ama o corpo mais do que a alma. Neste sentido, a pederastia, embora não exclua a relação física, diz respeito a uma forma de aliança erótico-filosófica que se estabelece entre o amado (o jovem que aceita a companhia de um homem mais maduro que o inicia *tanto* à sabedoria *quanto* à vida adulta, e ao qual ele oferece, em troca, os próprios favores) e o amante, o sábio que se apaixona pela graça e pela virtude do jovem.

Depois de Pausânias, intervém Aristófanes contando que, no início, os gêneros eram três, masculino, feminino e andrógino, e só depois que Zeus dividiu cada um deles em dois, passaram a existir homens que "se comprazem em deitar-se e enlaçar-se com homens", mulheres que "são mais voltadas para as mulheres" (e estas duas categorias "não demonstram interesse pelo casamento e pela procriação de filhos, conquanto a isso sejam forçados pela lei") e aqueles que hoje definiríamos como heterossexuais. Agatão insere-se então no diálogo e representa Eros como eternamente belo e jovem (retomando uma concepção que retorna sempre no mundo grego, de Píndaro em diante, segundo a qual a beleza acompanha a juventude e a feiúra, a velhice). Mas nesse ponto Sócrates (que exprime as próprias idéias atribuindo-as a uma sacerdotisa fictícia, Diotima) demonstra que, se cada um deseja o que não tem, Eros não deve ser nem belo nem bom, mas sim uma espécie de "demônio" de natureza ambígua, pura tensão em direção a valores ideais que sempre tenta alcançar; Eros é filho de Penia (a falta, a pobreza) e de Poros (o engenho) e, como tal, herdou da mãe o aspecto miserável (desgrenhado, descalço e sem casa) e do pai a capacidade de "maquinar" e "ir à caça" daquilo que é bom. Nesse sentido, é típico de Eros o desejo de procriar para satisfazer o desejo humano de imortalidade. Além da procriação física, existe a procriação de valores espirituais, da poesia à filosofia, através das quais se obtém a imortalidade da glória. Os simples geram filhos, enquanto aqueles que cultivam a aristocracia do espírito geram beleza e sabedoria.



Os centauros na corte do rei Piritoo,
pintura parietal proveniente de Pompéia, séc. I, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale





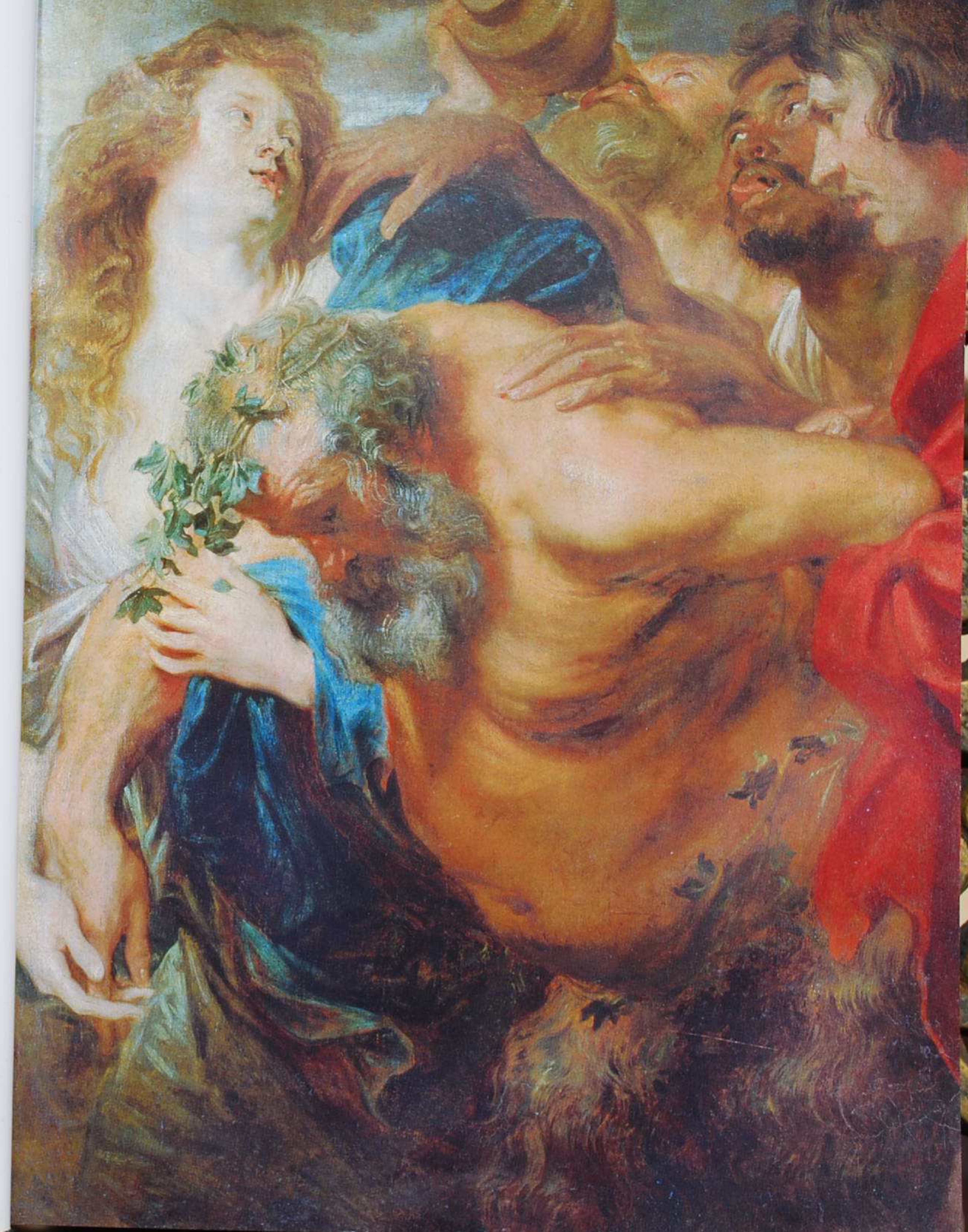
da esquerda para a direita

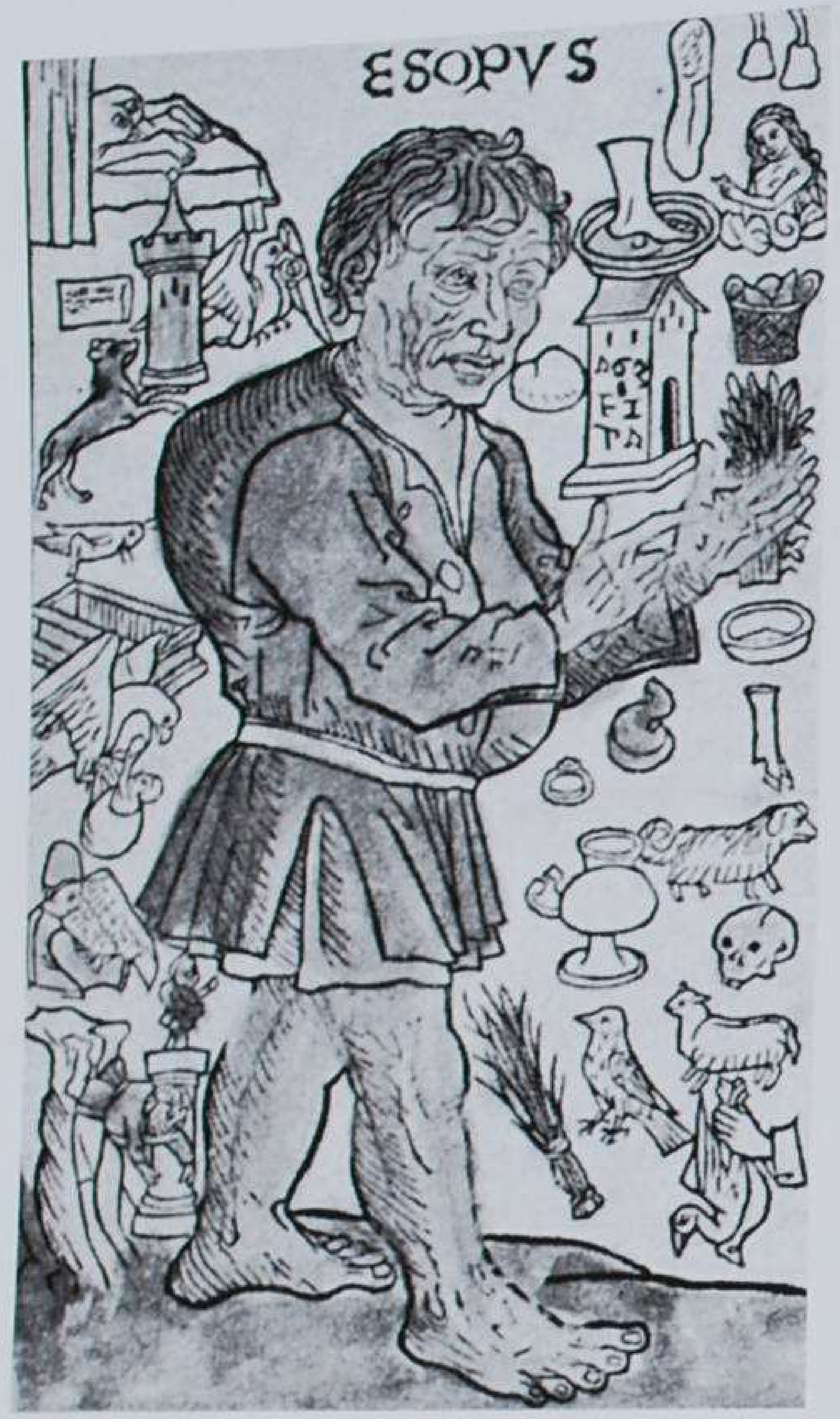
Terracota representando um sileno, séc. III-I a.C., Munique, Antikesammlungen

Retrato de Sócrates, séc. VI a.C., Selçuk (Turquia), Ephesos Museum

em face
Antoine Van Dyck, *Sileno ébrio*, c. 1620, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Staatlichen Kunstsammlungen

Nesta tensão, o homem *kállos* e *agathós* não apenas considera "mais preciosa a beleza que está nas almas do que aquela que está nos corpos" e, portanto, poderá cuidar de um jovem que possua muita virtude mesmo que possua "poucas flores no corpo", como não se detém na beleza de um só corpo e, através da experiência de diversas belezas, tenta alcançar a compreensão do Belo em Si, da Beleza hiperurânia, da Beleza como Idéia. Trata-se aqui do amor pelos jovens ao qual Sócrates se dedica, o que fica evidente quando o belo Alcebíades, já bêbado, irrompe no banquete e lembra que, no desejo de compartilhar da sabedoria de Sócrates, lhe havia oferecido o próprio corpo muitas vezes, mas Sócrates nunca quis ceder ao desejo carnal e soube deitar-se castamente a seu lado.
É nesse contexto que Alcebíades traça o famoso elogio da aparente feiúra de Sócrates, que tem o aspecto externo de um sileno, mas que sob estes traços esconde uma profunda beleza interior.
Eis, portanto, como em um único diálogo opõem-se diversas idéias de beleza e de feiúra e o esquema simplista da feiúra como oposto da *kallokagathia* se complica. E a civilização grega sempre esteve consciente dessa complicação, como se infere do elogio, mais tardio, de um outro ser de aspecto feio, mas de alma nobre e rico de sabedoria: **Esopo**.





Tersites
Homero (séc. IX a.C.)
Ilíada, II, 181ss
Dos cercantes feiíssimo, [Tersites] era
manco,
vesgo e giboso, e tinha o peito arcado
e em pontuda cabeça umas falripas;
Mordia sempre a Ulisses e o Pelides,
cego de inveja (...)

Esopo, o feio
Esopo
Romance de Esopo I (séc. I-II)
Esopo, o grande benfeitor da humanidade, o fabulista, foi escravo por condição, mas de nascimento frígio de Amorio na Frígia: repelente à vista (...), nojento, barrigudo, com a cabeça pontiaguda, atarracado, corcunda, oliváceo, baixinho, com pés chatos, braços curtos, vesgo, beiçudo (...). Ademais – deficiência ainda mais grave que a deformidade –, não possuía o dom da palavra, além de ser gago e totalmente incapaz de expressar-se.

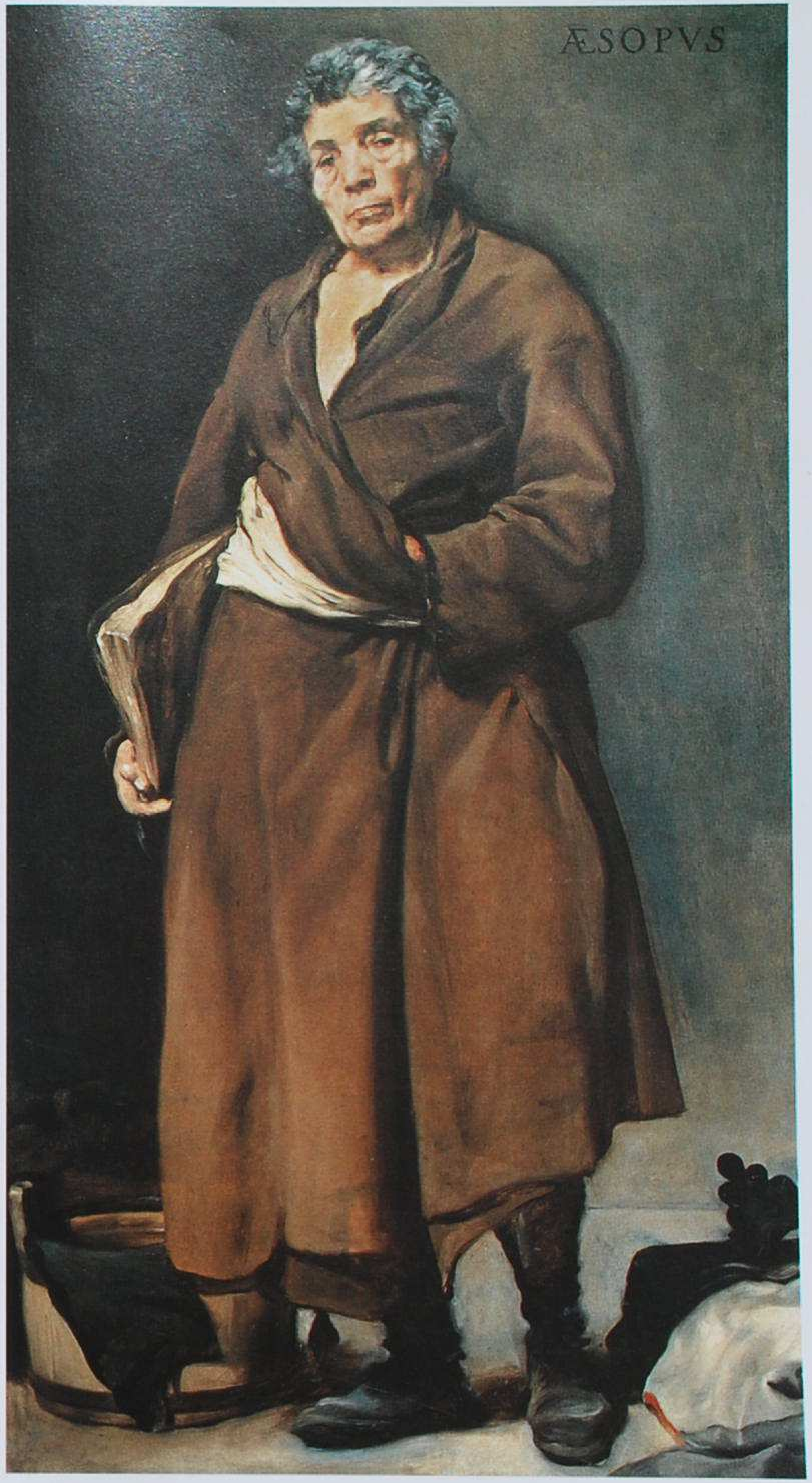
Sócrates como Sileno
Platão (séc. V-IV a.C.)
Banquete, 203 c-d
Digo, com efeito, que ele [Sócrates] se parece muitíssimo com aqueles silenos expostos nas oficinas dos escultores, que os artesãos modelam com cornamusas e flautas na mão e que, quando abertos ao meio, revelam em seu interior efígies de deuses.

Retrato de Esopo,
gravura,
1490,
Basiléia

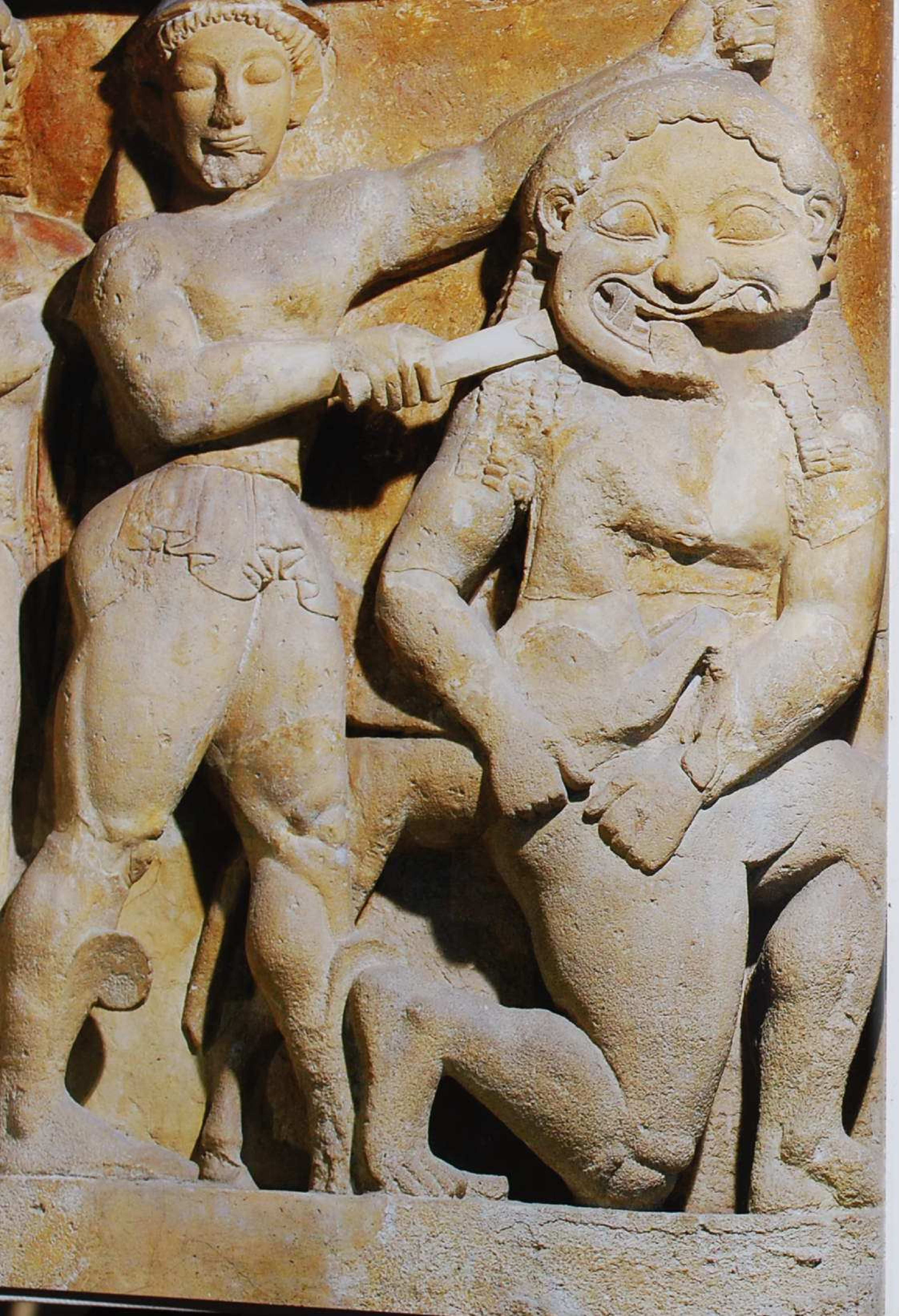
Mas o mundo grego foi atravessado também por outras contradições. Na *República*, considerando que o feio como falta de harmonia é o contrário da bondade de espírito, **Platão** recomendava que se evitasse a representação das coisas feias para os muito jovens, mas admitia que, no fundo, existiria um grau de beleza próprio a todas as coisas, na medida em que se adequassem à idéia que lhes correspondia; portanto, pode-se dizer que é bela uma jovem, uma jumenta, uma panela, cada uma dessas coisas sendo, no entanto, feia em relação à precedente.

Aristóteles, na *Poética*, ratificava um princípio que seria universalmente aceito no decorrer dos séculos, ou seja, de que se podem imitar belamente as coisas feias – e desde as origens, admirava-se o modo como **Homero** havia bem representado a fealdade física e moral de Tersites.

Enfim, vejamos como, mais tarde, em ambiente estóico, **Marco Aurélio** reconhece que também o feio, também as imperfeições, tais como as rachaduras na crosta de um pão, contribuem para a atratividade do todo. Princípio este que (como veremos no próximo capítulo) domina a visão patrística e escolástica, nas quais o feio é redimido pelo contexto e contribui para a harmonia do universo.



Diego Velázquez,
Esopo,
1639-1642,
Madri,
Museo del Prado



Perseu degola a Medusa,
detalhe de métopa do
Templo de Selinunte,
540 a.C.,
Palermo,
Museo Nazionale

Sobre a dificuldade de definir feio e belo

Platão (séc. V-IV a.C.)
Hípias maior, IX-XI

Sócrates: Alguém colocou-me em dificuldade ao fazer, com muita arrogância, mais ou menos a seguinte pergunta: "Sócrates", (...) "diga-me como sabes quais são as coisas belas e quais as feias?" (...)

Hípias: Sócrates, devias dizer, se é para dizer a verdade, que uma bela jovem é uma coisa bela (...)

Sócrates: "És delicioso, meu caro Sócrates", diria ele. "Mas não seria bela também uma jumenta, que até deus louvou no oráculo?" O que responderíamos, Hípias? Não deveríamos admitir, talvez, que também a jumenta é bela – se realmente for bela? (...)

Hípias: É verdade, Sócrates; pois deus falou corretamente. De fato, em nossa terra há éguas belíssimas.

Sócrates: "Bem", diria ele ainda, "E uma bela lira? Não é uma coisa bela? (...) E uma bela panela?" (...) Se a panela foi feita por um bom oleiro, é lisa, redonda e bem cozida, como são algumas das belas panelas de duas alças que podem conter quase seis litros, e se ele perguntasse como é uma panela semelhante, seria preciso admitir que é bela. (...)

Hípias: Creio, Sócrates, que também este objeto será belo se for bem-feito, mas que não se deve considerá-lo belo em comparação com um cavalo, uma jovem ou tudo de belo que pode existir.

Sócrates: Que seja, compreendo, Hípias, que é preciso levantar objeções deste gênero a quem faz perguntas do tipo: "Homem, ignoras o quanto são justas as palavras de Heráclito quando diz que o mais belo dos símios é feio comparado ao gênero humano e a mais bela panela é feia comparada ao gênero feminino (...) Se compararmos o gênero feminino àquele dos deuses, não aconteceria a mesma coisa que ao gênero das panelas quando comparado ao das jovens? A mais bela das donzelas não vai parecer feia se comparada aos deuses?"

Evitar representar o feio

Platão (séc. V-IV a.C.)
A República, Livro III

– E a feiúra, a arritmia, a desarmonia são irmãs da má linguagem e do mau-caráter, ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do caráter oposto, da sabedoria e da bondade de alma. (...) Mas bastará velar sobre os poetas e obrigá-los a não introduzirem nas suas criações senão a imagem do bom caráter ou a não poetar perto de nós? Não devemos vigiar também os outros artesãos e impedi-los de introduzirem o vício, a incontinência, a baixeza e a feiúra na pintura dos seres vivos, na arquitetura ou em qualquer outra arte? E, se não puderem conformar-se a esta regra, não devemos proibi-los de trabalhar em nossa casa, com receio de que os nossos guardiães, criados em meio a imagens do vício como numa má pastagem, acabem colhendo e pastando, um pouco cada dia, muita erva daninha reunindo desta maneira, sem que se dêem conta, um grande mal em suas almas?

Imitar belamente

Aristóteles (séc. IV a.C.)
Poética, IV

Duas causas parecem dar origem à arte poética, ambas devidas à nossa natureza. A tendência para a imitação é instintiva no homem desde a infância (...) e todos os homens sentem prazer em imitar. Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas de coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres.

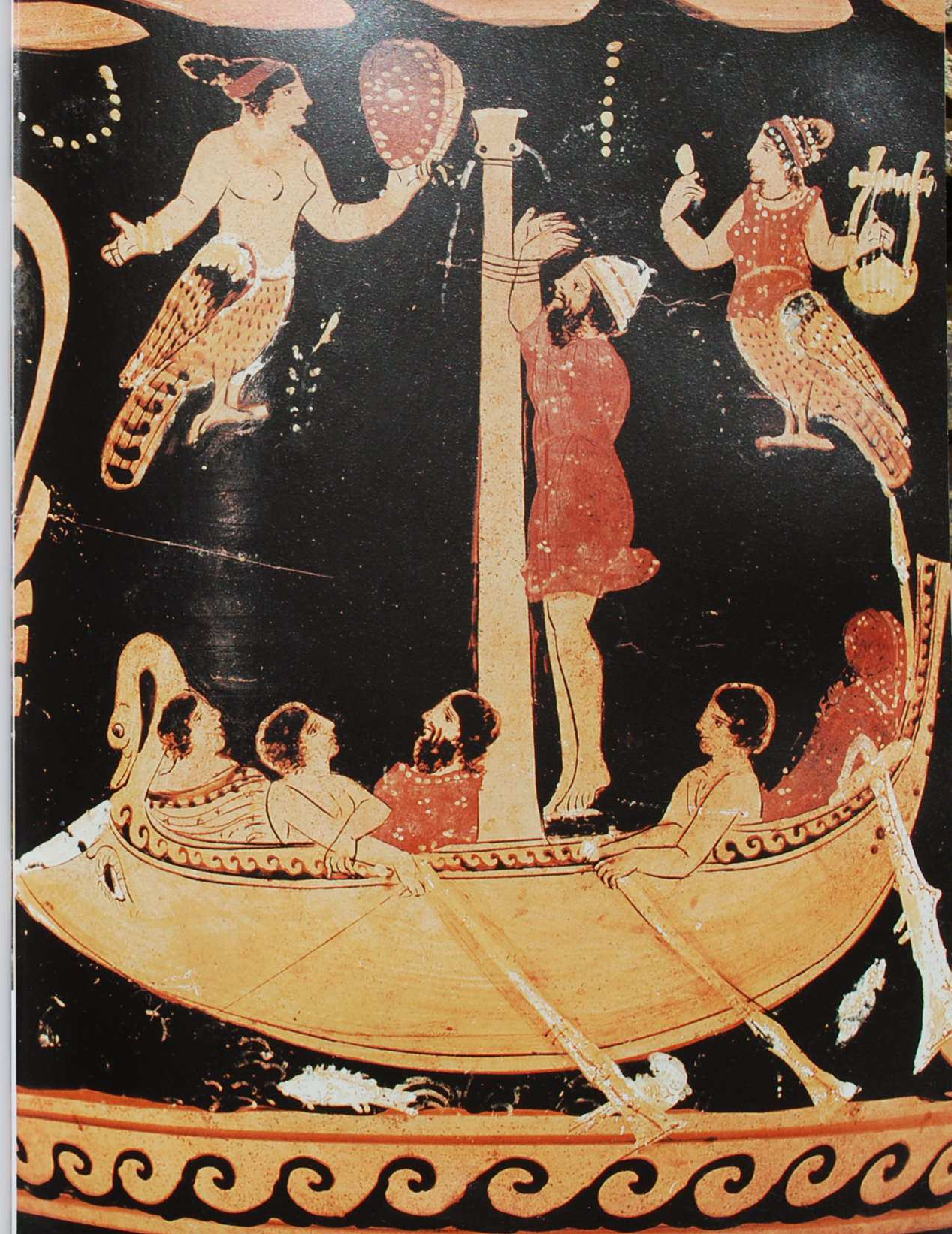
Não há feiúra na natureza

Marco Aurélio (séc. II)
Meditações, III, 2

Cozinha-se o pão: aqui e ali esse pão racha. Pois bem, essas rachaduras se formam de um modo que não tem nada a ver com a arte do padeiro mas, em certo sentido, ficam muito bem e, sobretudo, estimulam intensamente o desejo pelo alimento. Da mesma forma, também os figos se partem quando estão bem maduros. Observemos, aliás, as azeitonas que chegaram à maturidade completa: é justamente aquele aspecto tão próximo da corrupção que dá ao fruto uma beleza particular. De resto, as espigas quando se inclinam para a terra; (...) a baba que escorre da boca dos javalis e ainda um sem-número de exemplos, quando considerados em si mesmos, são distantes da beleza, porém, pelo fato mesmo de acompanharem uma ordem da natureza, acrescentam-lhe ornamento e deleite. Portanto, se uma pessoa dispõe de compreensão e simpatia pelos fenômenos da natureza, poderá ver que qualquer coisa, ainda que seja conseqüência acidental de outros eventos, é boa, mesmo que se cumpra segundo um ritmo de graça que lhe é próprio.

2. Helenismo e horror

O mundo grego era obcecado por muitos tipos de feiúra e maldade. Não é necessário remeter-se à oposição entre *apolíneo* e *dionisíaco*: embora nos cortejos de Baco apareçam silenos ébrios e comicamente repugnantes, justamente no *Banquete* elogia-se como uma bela proeza a resistência de Sócrates às mais generosas libações. Permanece, no máximo, uma sombra de ambigüidade a respeito do papel da música, que estimula paixões; mas toda a estética pitagórica vê a música como aquilo que realiza as leis ideais, as regras matemáticas da proporção e da harmonia.
Na cultura grega restam, porém, as zonas subterrâneas onde são praticados os Mistérios e os heróis (como Ulisses e Enéas) aventuram-se nas névoas sinistras do Hades, do qual **Hesíodo** já nos contava os horrores. A mitologia clássica é um catálogo de inenarráveis crueldades: Saturno devora os próprios filhos; Medéia os massacra para vingar-se do marido infiel; Tântalo cozinha o filho Pélops e serve sua carne aos deuses para desafiar sua perspicácia; Agamemnon não hesita em sacrificar sua filha Ifigênia para agradar aos deuses; Atreu oferece a Tiestes a carne de seus filhos; Egisto mata Agamemnon para roubar-lhe a esposa Clitemnestra, que será morta por seu filho Orestes; Édipo, embora não o soubesse, comete tanto parricídio, quanto incesto... É um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações "feiamente" atrozes.
Neste universo, vagam seres assustadores, odiosos por serem híbridos que violam as leis das formas naturais: ver, em **Homero**, as Sereias (que não eram como a tradição posterior as representou, mulheres fascinantes com cauda de peixe, mas aves de rapina), Cila e Caríbdis, Polifemo, a Quimera; em **Virgílio**, Cérbero e as Harpias, e igualmente as Górgones (com a cabeça eriçada de serpentes e as patas de javali), a Esfinge, de rosto humano sobre um corpo leonino, as Erínias, os Centauros, maus por sua ambigüidade, o Minotauro, de cabeça taurina sobre corpo humano, as Medusas... se os pósteros fantasiaram a era da *kallokagathia*, foram inspirados também por estas manifestações do horrendo, de Dante aos nossos dias. Tanto é verdade que o mundo cristão (que, como veremos no próximo capítulo, elaborou uma idéia própria, e medonha, de feiúra) usou como pretexto, em páginas como as de **Clemente Alexandrino** e **Isidoro de Sevilha**, as monstruosidades descritas pelos antigos para demonstrar a falsidade da mitologia pagã.



Ulisses e as sereias,
detalhe
da decoração
de um vaso,
séc. III a.C.,
Berlim,
Staatliche Museen

As Sereias

Homero (séc. IX a.C.)
Odisséia, XII, 25-45
"...Hás de as Sereias
Primeiro deparar, cuja harmonia
adormenta e fascina os
que a escutam:
Quem se apropínqua estulto,
esposa e filhos não regozijará
nos doces lares;
Que a vocal melodia
o atrai às veigas,
Onde em cúmulo assentam-se
de humanos osso e podres
carnes. Surde avante:
As orelhas dos teus com cera tapes
Ensurdeçam de todo.
Ouvi-las podes,
Contanto que do mastro
ao longo estejas
de pés e mãos atado;
e se, absorvido no prazer,
ordenares que te soltem,
Liguem-te com mais força
os companheiros."
"Dali passado,
a via não te aponto
Que te cumpre seguir;
tu mesmo a escolhas.
Há dois penedos,
que os Supremos chamam
Errantes, onde fremem
de Anfitrite
Ondas azuis...

As Harpias

Virgílio (séc. I a.C.)
Eneida, III, 219-222, 225-229
Ilhas do grande Jônio, em grego
Strófades,
Nas praias me recebem: nestas ilhas
Mora a cruel Celeno e as mais Harpias
(...)
Monstro maior,
nem divinal flagelo,
Nem peste mais voraz
brotou da Estige:
Tem laxo imundo ventre
e garra adunca,
Aves nojosas,
com divinos rostos,
Magros, pálidos sempre
e esfomeados.

Cila e Caríbdis

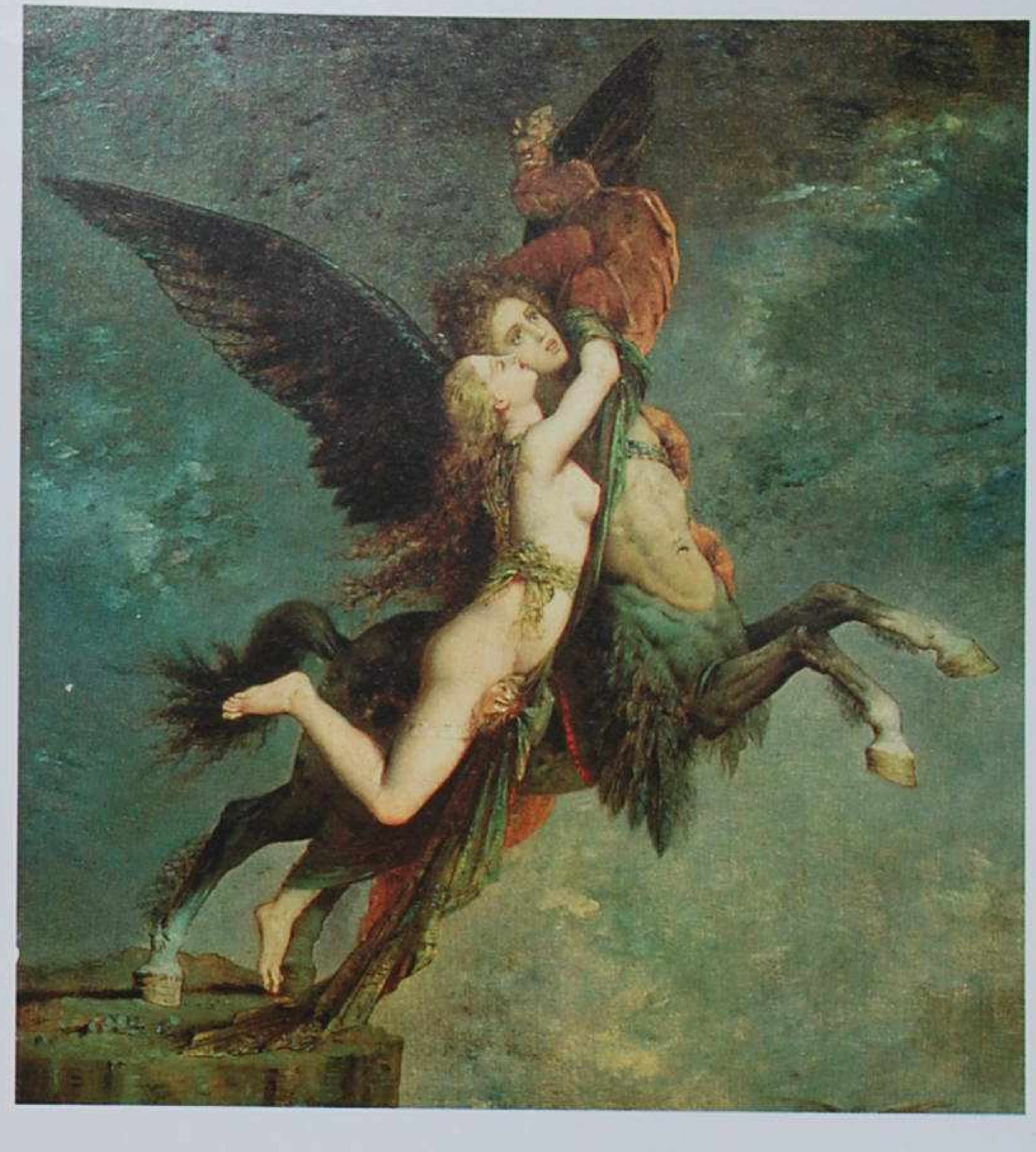
Homero (séc. IX a.C.)
Odisséia, XII, 62-67
Onde a ladrar
se aloja o monstro Cila,
Como tenrinhos cães,
horrenda aos olhos
Dos próprios deuses:
pernas doze informes,
Seis longos pescoços,
Nas seis bocas
Dentuça trílice,
os colmilhos cheios
De negra morte...

Polifemo

Homero (séc. IX a.C.)
Odisséia, IX, 141-143, 218-227, 284-287,
290-300
Seus rebanhos ali desconversável
Gigante pastorava, em separado,
Só consigo maldades ruminando
(...)
Ei-lo, sevo e em silêncio, a dois agarra,
No chão como uns cãezinhos
os machuca
E o cérebro no chão corre espargido;
E os membros rasga,
e lhes devora tudo,
Fibra, entranha, osso mole ou meduloso.
Qual faminto leão:
chorando, as palmas,
Em desespero e grita, a Jove alçamos.
Pleno de humanas carnes
o amplo ventre,
Leite bebe o Ciclope
a grandes sorvos,
E entre as ovelhas na caverna estira-se
(...)
E ressupino cai e, a cerviz grossa,
dobrando, ao sono domador se rende;
A impar na embriaguez,
ressona e arrota,
Vomita o vinho
e carne humana em postas (...)

Cérbero

Virgílio (séc. I a.C.)
Eneida, VI, 426-433
Com trifauce latir
Cérbero ingente,
Deitado em cova oposta,
o reino atroa.
Seus serpentinos colos
já se eriçam;
Lança-lhe a vate
um sonorento bolo
De mel e confecções que,
as três gargantas
Escachando glutão,
raivoso engole;
E, os costados em terra,
entorpecido,
Por toda a gruta o corpo enorme estira.

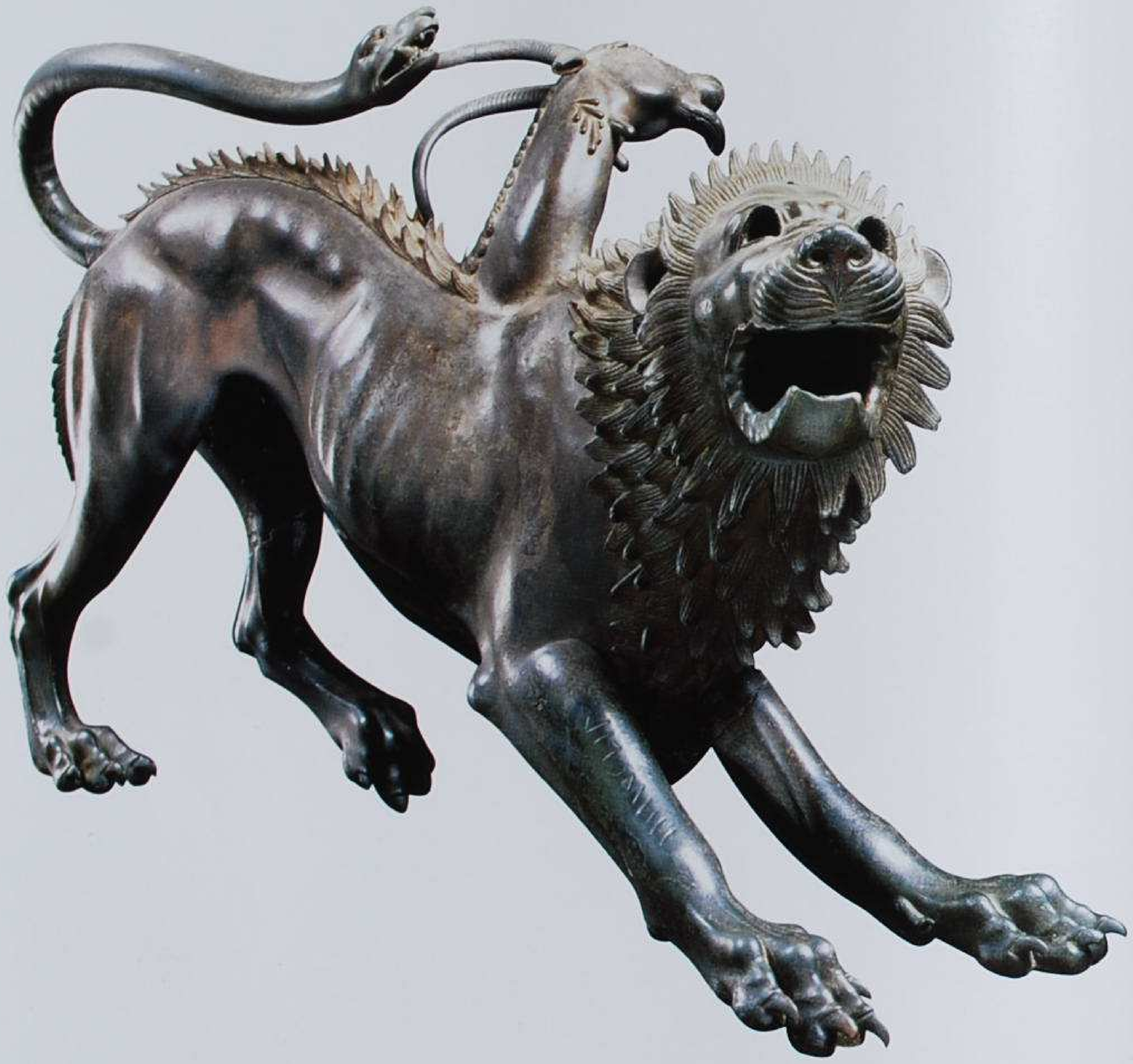


Gustave Moreau,
A quimera,
1867,
Cambridge (Mass.),
Fogg Art Museum

páginas seguintes
John William Waterhouse,
Ulisses e as sereias,
1891,
Melbourne,
National Gallery
of Victoria

Os infernos

Hesíodo (séc. VII a.C.)
Teogonia, 736-773
Trata-se de um local tetro, esquálido, que até mesmo os deuses odeiam. É uma voragem imensa: uma vez superada a soleira, nem mesmo em um ano inteiro chegarias a tocar seu fundo, pois antes violentíssimas tormentas te jogariam de lá para cá sem te conceder respiro (...)
Lá está a horrenda casa da tenebrosa Noite, coberta de lívidas nuvens. Antes desta, bem plantado sobre as pernas, o filho de Japeto rege firmemente o amplo céu com a cabeça e com as mãos incansáveis.
Bem naquele ponto, Noite e Hemera, encontrando-se, trocam saudações na hora em que – uma para sair e outra para retornar ou vice-versa – cruzam a grande soleira de bronze; nunca a casa hospeda as duas juntas contemporaneamente, mas sempre uma delas, do lado de fora, vai percorrendo a terra, enquanto a outra, dentro, fica à espera de que surja, agora para ela, o momento de sair. Uma leva aos terrestres a luz que a tudo ilumina; a outra, por sua vez, a fosca Noite com seu manto de densa caligem, carrega nos braços Hipno, irmão de Tanatos.
(...) Hélio, o esplendente, nunca os ilumina com seus raios, nem quando sobe no céu, nem quando dele apeia. Dos dois, o primeiro, plácido e grato aos homens, gira sobre a terra e sobre a vasta extensão do mar; o outro, ao contrário, tem um coração de ferro e uma impiedosa alma de bronze no peito: arrebata os homens para não mais deixá-los e até mesmo dos deuses imortais é inimigo.
Embaixo, mais adiante, ergue-se a ribombante morada do deus subterrâneo, do possante Hades e da assustadora Perséfone.



Quimera de Arezzo,
bronze etrusco
séc. V a.C.,
Florença,
Museo Archeologico

Quimera

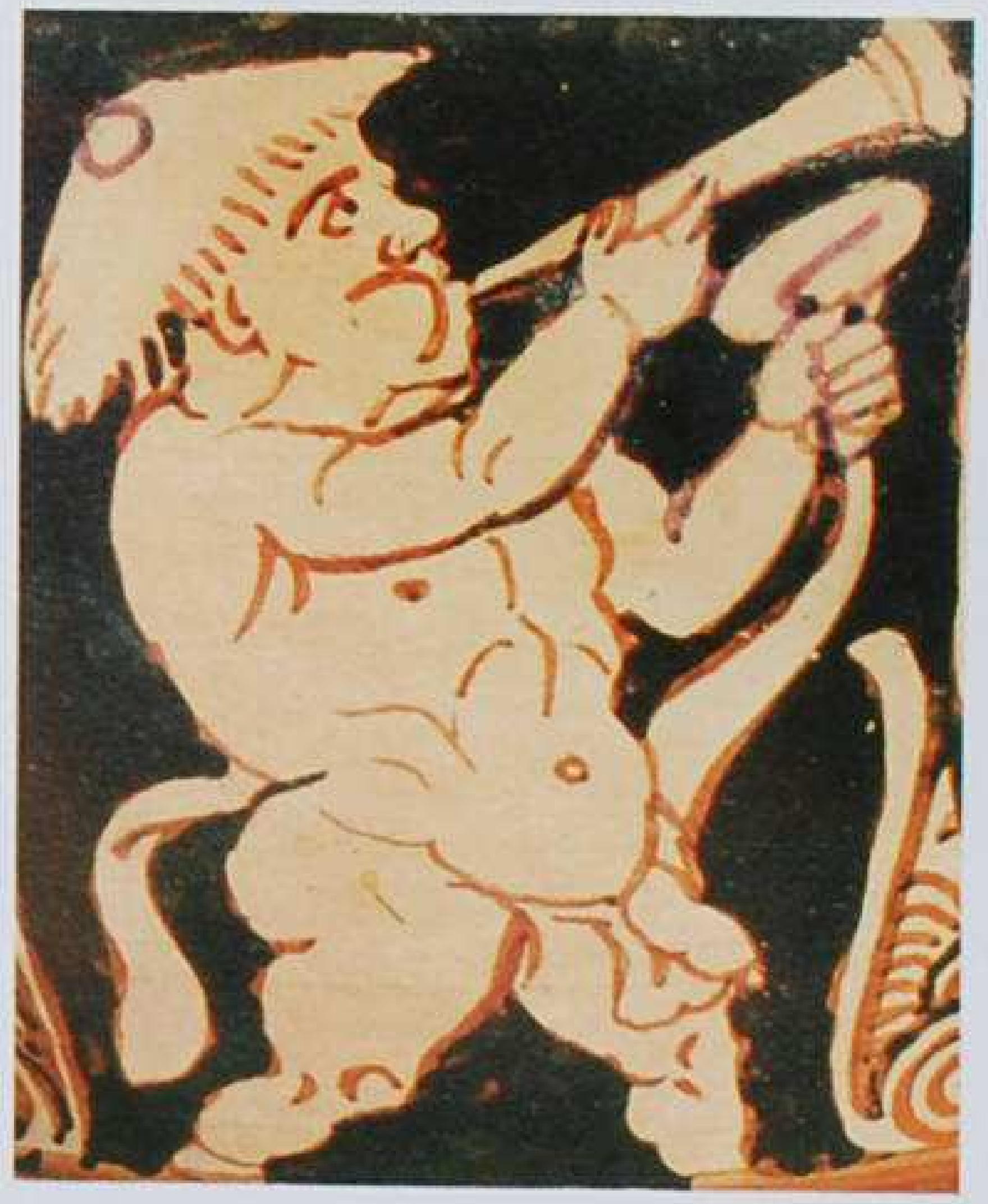
Homero (séc. IX a.C.)
Ilíada, VI, 157-161

(...) tinha esse monstro,
De raça divinal que não terrestre,
A cara de leão, de serpe a cauda,
Caprino ventre, ignívona a garganta;
E ele extinguiu-a por celeste influxo.

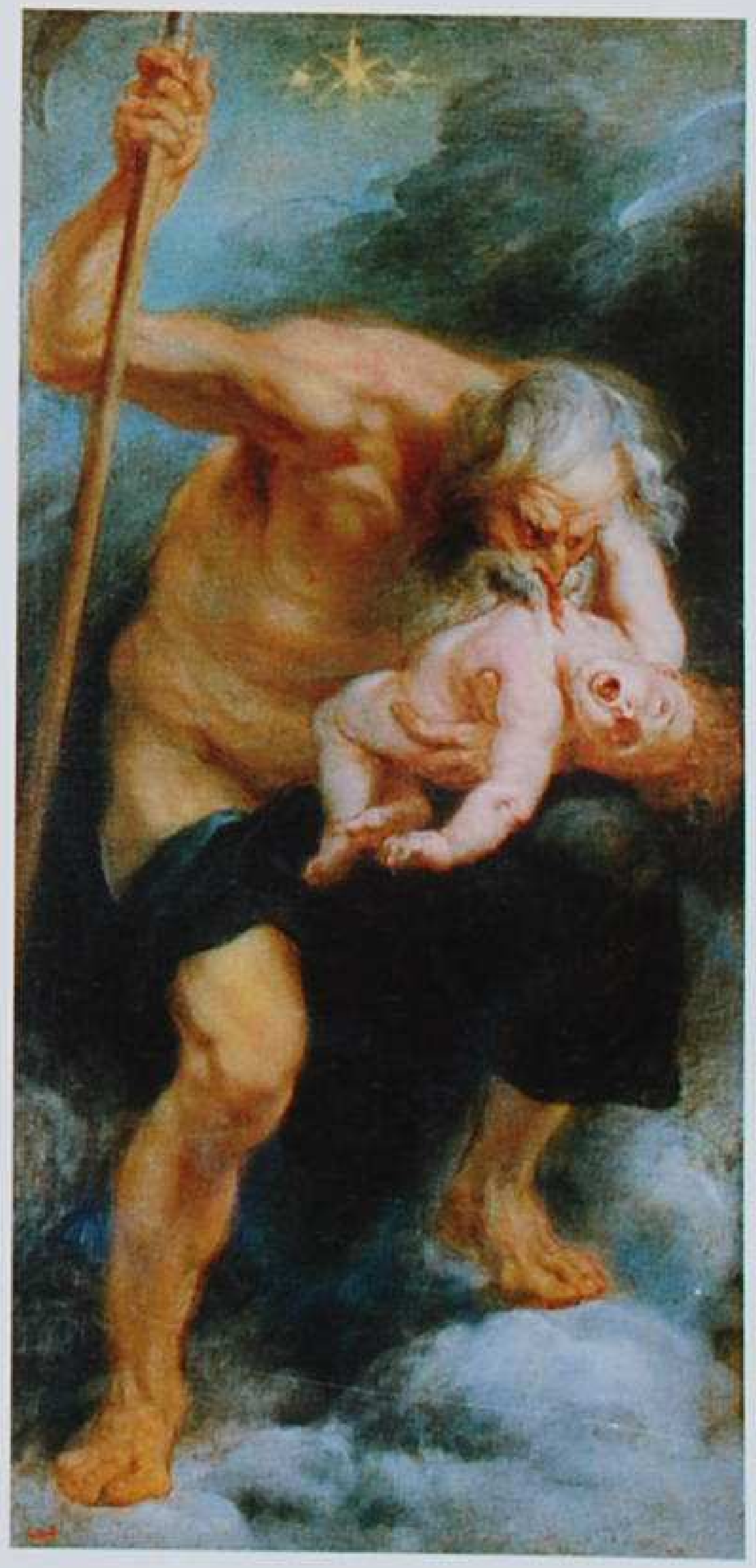
Feiúra das divindades pagãs

Clemente Alexandrino (150-215)
Proteptrico, 61

Eis quais são os ensinamentos dos vossos, daqueles que convosco se prostituem! (...) E quais são também, de resto, as vossas outras imagens?! São certas estatuetas de Pã, certas figurinhas femininas despidas e sátiros bêbedos e protuberâncias fálicas, pintados sem véu algum e que são envergonhados por sua própria incontinência! Agora, porém, quando vedes pintadas abertamente e em público as formas de qualquer desregramento, não sentis mais nenhuma vergonha, mas até mesmo as conservais, pendurando-as bem no alto, exatamente como as imagens de vossos deuses, e nas vossas casas venerais como sagradas aquelas que, ao contrário, são estelas de despudor, e mandais representar indistintamente as obscenas posições de Filênides e os esforços de Héracles!



Pintor do pigmeu,
Kelebe volterrana com trombeteiro,
final do séc. IV e início do III a.C.,
Col. Val d'Elsa,
Museo Archeologico

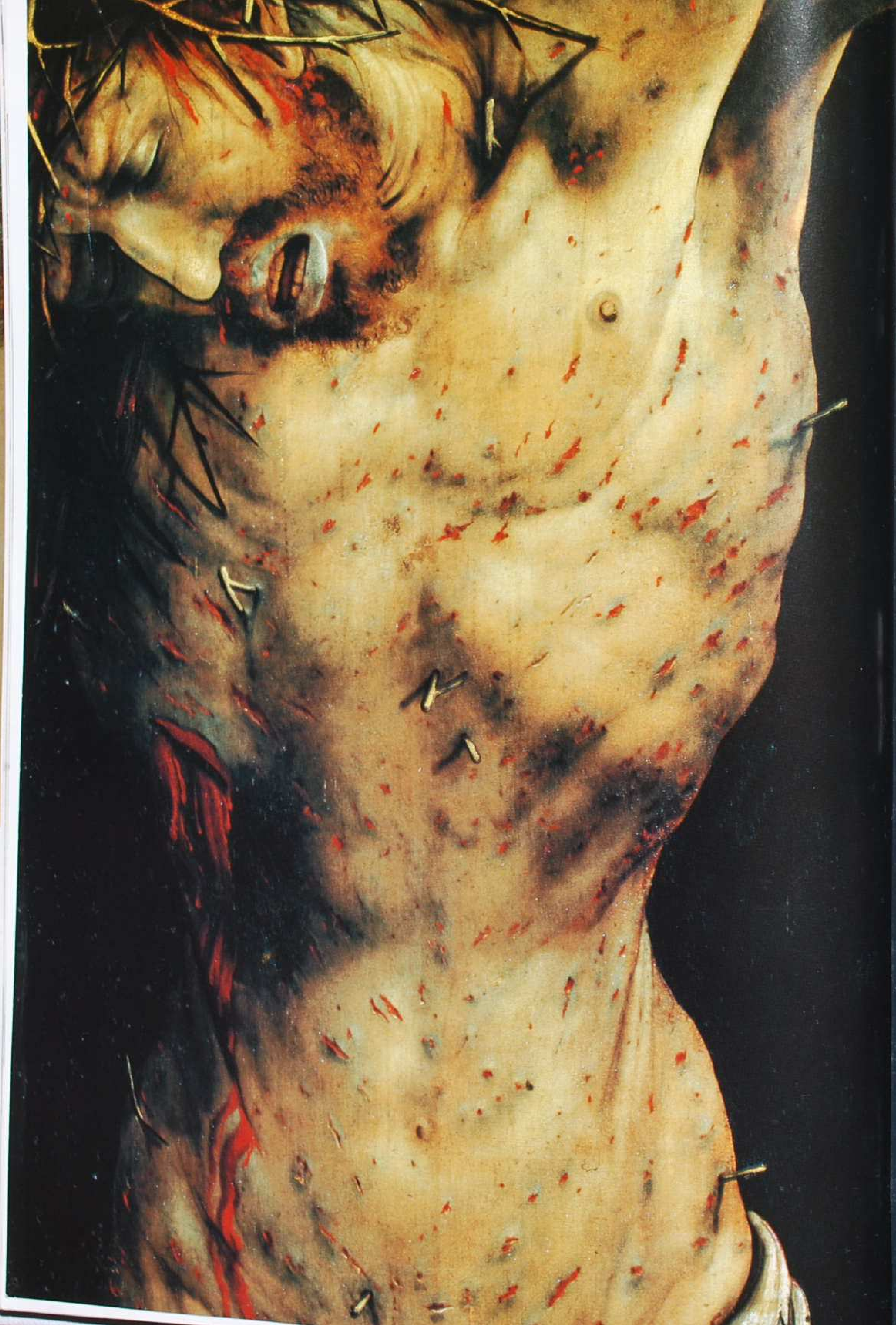


Pieter Paul Rubens,
Saturno devora os filhos,
1636-1637,
Madri,
Museo del Prado

Os monstros pagãos desmistificados pelos cristãos

Isidoro de Sevilha (570-636)
Etimologias, XI, 3

Fala-se também de outros fabulosos portentos humanos que, no entanto, não são reais, mas inventados: são símbolos de uma determinada realidade. É o caso de Gerião, rei da Hispânia, do qual se relata que foi gerado com três corpos: na realidade, trata-se de três irmãos entre os quais existia uma tal concórdia que, em três corpos, dava-se quase uma só alma. É o caso também das Górgones, meretrizes angüicomadas (...) na realidade, trata-se de três irmãs de uma única, igual beleza, quase um único olho, que espaventavam tanto quem as olhasse, que o levava a crer que seria transformado em pedra. Imagina-se que as Sereias fossem três, em parte virgens e em parte pássaros, dotadas de asas e artelhos: uma cantava, outra soava a tíbia, a outra ainda a lira. Atraíam com o próprio canto os navegantes e, em seguida, faziam-nos naufragar. Na verdade, as Sereias eram meretrizes: como levavam os passantes à miséria, imaginou-se que os levassem ao naufrágio (...) Dizem igualmente que a Hidra era uma serpente com nove cabeças, chamada em latim *excetra*, porque ao *caedere*, isto é, *cortar*, uma cabeça, nasciam-lhe três. Consta, todavia, que Hidra fosse um lugar que vomitava águas, que iam devastar uma cidade vizinha: ao fechar uma das bocas, abriam-se muitas outras. Vendo isso, Hércules secou esses locais (...) A *Hidra*, de fato, tomou seu nome da água (...) Imagina-se que a Quimera é uma besta triforme, com o rosto de um leão, a cauda de um dragão e o corpo de uma cabra. Alguns estudiosos dos fenômenos físicos dizem que não se trata de um animal, mas de um monte da Cilícia que, em determinados pontos, oferece nutrição a leões e cabras, em outros arde e em outros é cheio de serpentes; Belerofonte tornou-o habitável e por isso se diz que ele matou a Quimera. Foi o aspecto que deu nome aos *Centauros*, metade seres humanos e metade cavalos: há quem diga que se tratava de cavaleiros tessálicos, os quais, como tinham que correr por toda parte na guerra, davam a impressão de um único corpo formado por cavalo e ser humano.



Mathias Grünewald,
Crucificação,
detalhe,
1515,
detalhe do altar
de Isenheim, Colmar,
Musée Unterlinden

Capítulo II

A paixão, a morte, o martírio

1. A visão pancalista do universo

A cultura grega não considerava que o mundo era necessariamente todo belo. Sua mitologia narrava feiúras e erros e, para Platão, a realidade sensível era apenas uma inapta imitação da perfeição do mundo das idéias. Em compensação, a arte via nos deuses o modelo da beleza suprema e era a esta perfeição que a estatuária representando os habitantes do Olimpo aspirava.

Paradoxalmente, ao menos sob certos aspectos, esta relação se inverte com o mundo cristão: de um ponto de vista teológico-metafísico, todo o universo é belo porque é obra divina e até mesmo o feio e o malsão, de alguma forma, redimidos por essa beleza total; em compensação, a expressão humana da divindade, o Cristo, que sofreu por nós, é representado em seu momento de máxima humilhação.

Desde os primeiros séculos, os padres da Igreja falam repetidamente na beleza de todo o ser. Com o *Gênesis*, eles aprendiam que, ao final do sexto dia, "Deus viu tudo o que tinha feito, e era muito bom" (1, 31), e a *Sabedoria* recordava que o mundo foi criado por Deus segundo *número, peso e medida*, ou seja, segundo critérios de perfeição matemática.

Ao lado da tradição bíblica, a filosofia clássica concorria para reforçar esta visão estética do universo.

A beleza do mundo como reflexo e imagem da beleza ideal é um conceito de origem platônica e Calcídio (século IV d.C.), em seu *Comentário ao* Timeu, falava do "esplêndido mundo dos seres gerados... de incomparável beleza".

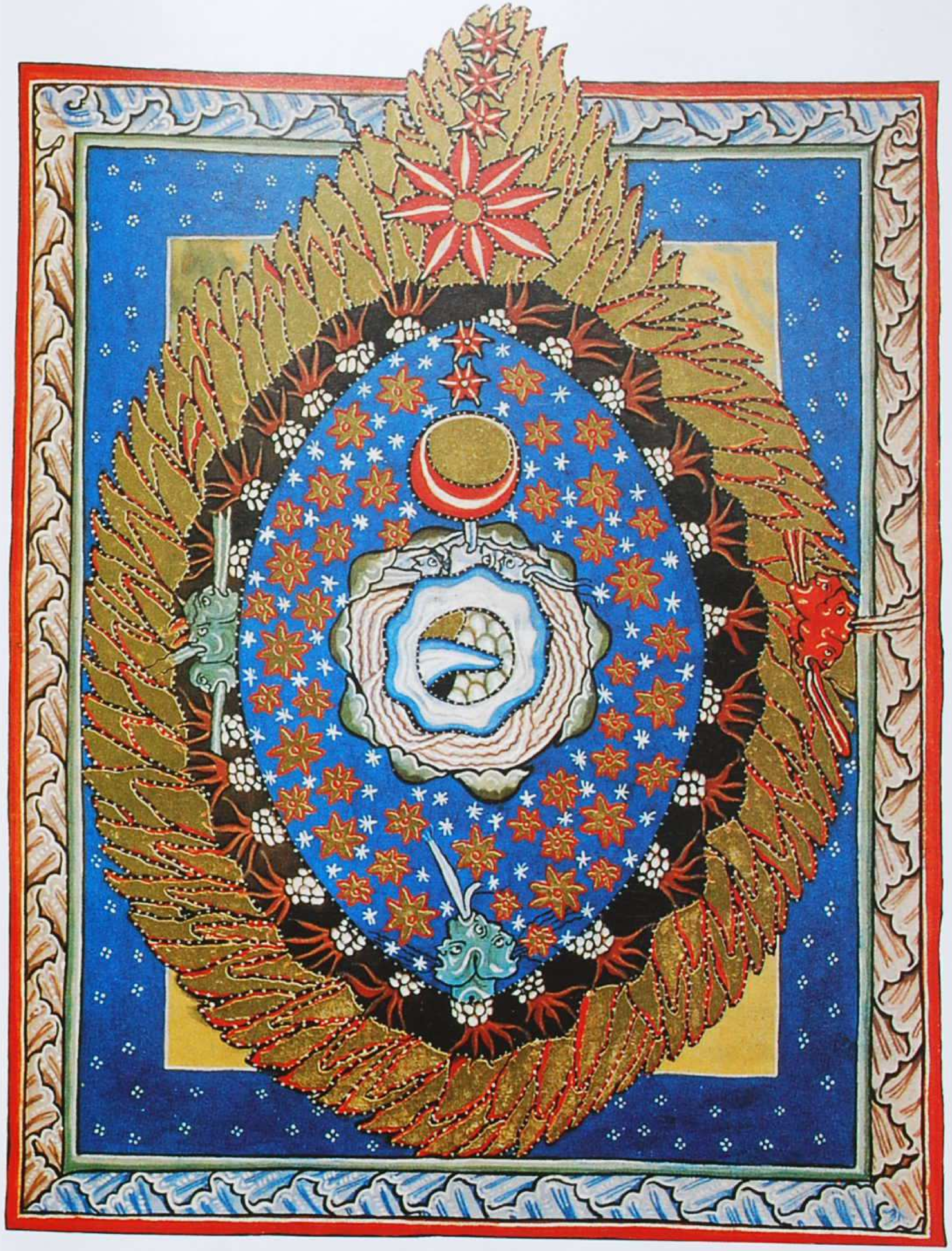
A Idade Média será muito influenciada por uma obra de cunho neoplatônico (século V), o *Comentário aos nomes divinos*, do pseudo-**Dionísio Areopagita**. Aqui, o universo aparece como inexausta irradiação de esplendores, uma grandiosa manifestação da difusividade da beleza primeira, uma cascata ofuscante de luzes: "O Belo supra-substancial é denominado Beleza por causa da Beleza que, a partir dele, dissemina-se entre todos os seres, segundo a própria medida. Ela é causa da harmonia e do esplendor de todas as coisas, e expande sobre cada uma, sob a forma de fulgidíssima luz, as efusões de seu raio manancial que as fazem belas, chama a si todas as coisas, e portanto é justamente denominada Beleza – recolhendo em si mesma tudo em tudo" (*Nomes divinos*, IV, 7, 135).

No rastro do Areopagita, Escoto Eriugena (séc. IX) vai elaborar uma concepção do cosmo como revelação de Deus e de sua beleza inefável através das belezas ideais e corporais; e se difundirá sobre a venustidade de toda a criação, das coisas semelhantes e das dessemelhantes, da harmonia dos gêneros e das formas, das ordens diferentes de causas substanciais e acidentais compreendidas em maravilhosa unidade (*A divisão da natureza*, 3). E não há autor medieval que não retorne a este tema da *pankalia*, ou beleza, de todo o universo.

Para uma identificação tradicional de Belo e Bom, dizer que todo o universo era belo significava dizer que também era bom – e vice-versa. Como conciliar esta persuasão pancalista com o fato evidente de que existem no universo o Mal e a deformidade?

A solução foi antecipada por Santo **Agostinho**, que fez da justificação do Mal em um mundo criado por Deus um de seus temas fundamentais. No *Sobre a ordem*, Agostinho argumentava que haveria, é verdade, desarmonia e "insulto para a visão" quando um edifício mostrasse uma disposição incorreta das partes, mas destacava que o erro também faz parte da ordem geral. Nas *Confissões* (VII), ele nos diz que mal e feio não existem no plano divino. A corrupção é um dano, mas só se fala de dano quando existe diminuição de um bem precedente. Se tudo aquilo que se corrompe sofre uma privação de valor, isso quer dizer que antes da corrupção havia valor positivo. Se a privação de valor fosse total, a coisa deixaria de existir. Portanto, o mal e a feiúra em si não podem existir, pois seriam "um absoluto nada".

No *De natura boni contra Manicheos* (XVII), em polêmica com o maniqueísmo, Agostinho dirá que não é um mal nem mesmo aquilo que os antigos chamavam de *hyle*, "matéria totalmente informe e desprovida de qualidade". Mesmo a madeira ainda não trabalhada "se presta a todos que a trabalham, de modo que dela se possa extrair alguma coisa". Se, de fato, ela não pudesse acolher uma conformação imposta por um artesão, não poderia seguramente chamar-se matéria. Portanto, se uma conformação é um bem e por isso são chamados *formosos* aqueles que dela extraem motivo de superioridade, assim como



Hildegarda de Bingen, *O universo em forma de ovo*: a terra com os quatro elementos ao redor, em *Scivias*, *Codex Rupertsberg*, séc. XII

Gárgulas de Notre-Dame, reconstrução do séc. XIX, Paris

especiosos deriva de *species*, sem dúvida também a aptidão para a conformação é um bem. Se até mesmo a matéria informe é bela, será belo também o animal que os incautos consideram monstruoso, como o macaco, e que manifesta, ao contrário, uma justa proporção entre as suas partes.

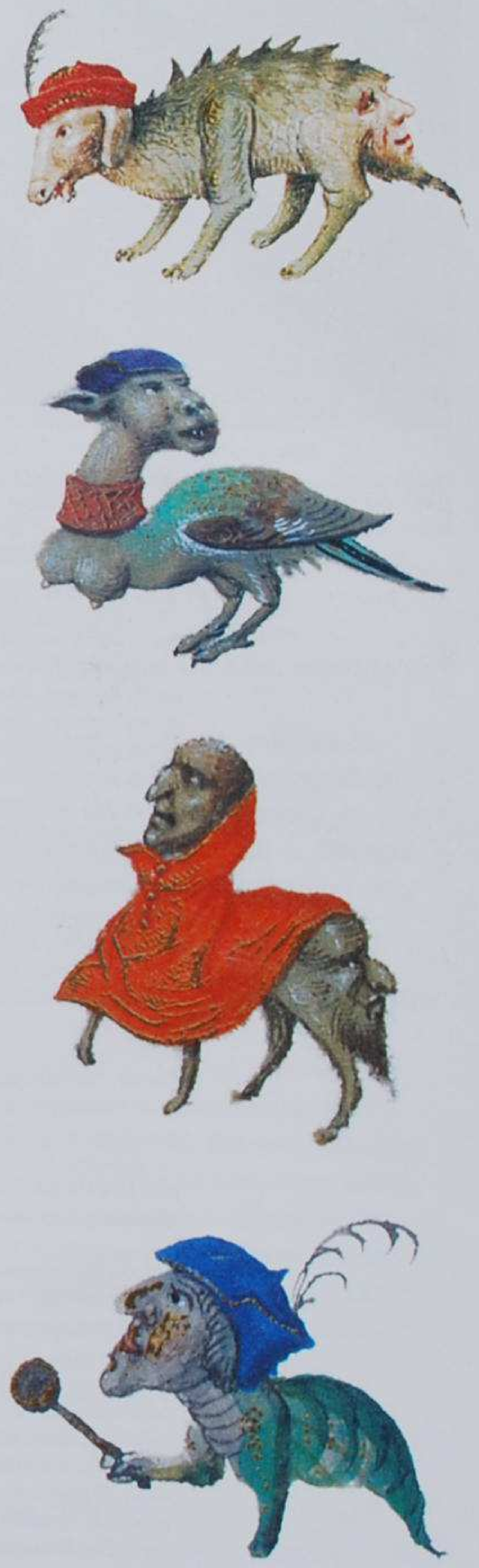
É na esteira agostiniana que reencontraremos no pensamento escolástico vários exemplos da justificação do feio no quadro da beleza total do universo, onde também a deformidade e o mal adquirem o mesmo valor, no qual no claro-escuro de uma imagem, na proporção entre luz e sombra, se manifesta a harmonia do conjunto. Alguns dirão que também os monstros são belos na medida em que são *seres* e, enquanto tais, contribuem para a harmonia do conjunto e que, embora o pecado rompa a ordem das coisas, esta ordem é restabelecida pelo castigo e, portanto, os condenados ao inferno são exemplos de uma lei de harmonia. Ou ainda, tentarão atribuir a impressão de feiúra a nossos próprios defeitos de percepção e para alguns, portanto, o feio pode parecer tal em virtude de um defeito de luz, de uma distância errada, de um olhar de esguelha, do ar nevoento que deforma o contorno das coisas.

A beleza disseminada por Deus
Pseudo-Dionísio Areopagita (séc. V)
Dos nomes divinos, IV, 7, 135

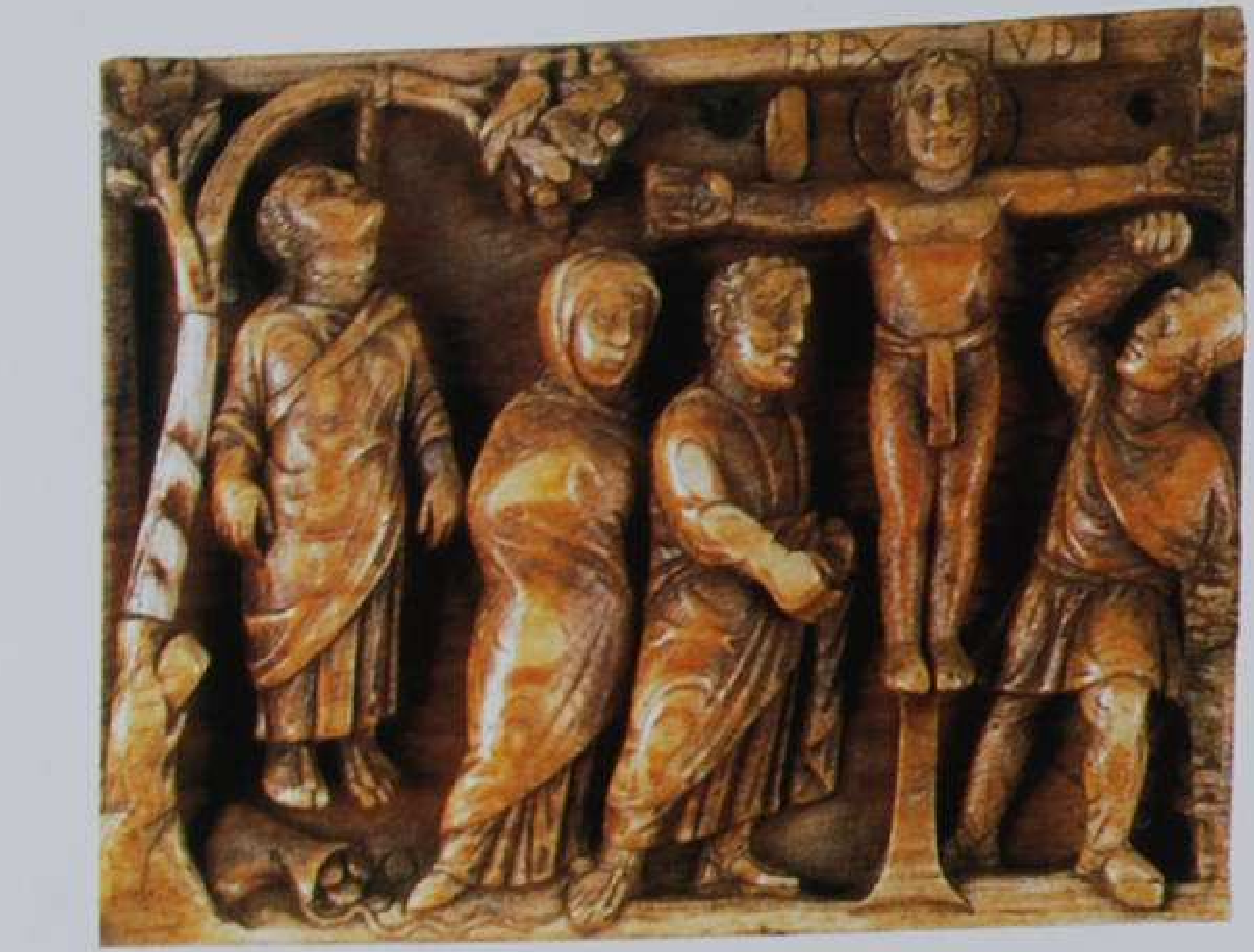
O Belo supra-substancial é denominado beleza por causa da beleza que a partir dele se dissemina para cada ser, segundo a própria medida. Ela é causa da harmonia e do esplendor de todas as coisas e expande sobre cada uma, sob a forma de fulgidíssima luz, as efusões de seu raio manancial. Ela é causa de beleza e (...) chama a si todas as coisas (...) recolhendo em si mesma tudo em tudo.

O feio contribui para a ordem
Agostinho (séc. IV-V)
Sobre a ordem, IV, 12-13

O que é mais terrível que um carnífice? O que é mais bestial e cruel do que uma índole destas? Porém, entre as próprias leis, ele tem um lugar necessário e está inserido na ordem de um estado bem governado. (...) O que pode ser considerado mais feio, desprovido de dignidade e pleno de inconveniência do que as prostitutas, os rufiões, as outras pragas deste gênero? Mas, tira as meretrizes da cidade e transtornarás tudo com as paixões desordenadas. Coloque-as no lugar das mulheres honestas, e desonrarás todas as coisas com a culpa e a sem-vergonhez (...) Não é verdade que, se fitas apenas alguns membros dos corpos dos animais, não poderás mais olhá-los? Todavia, como elas são necessárias, a ordem da natureza impôs que não faltassem, porém, como são indecentes, não permitiu que se destacassem muito. E aquelas partes disformes deixaram, ao ocupar seus lugares, o melhor lugar para as partes melhores (...) Os poetas utilizam aquilo que nós chamamos de solipsismo e barbarismo; mas preferem, mudando seus nomes, chamá-los de figuras e transformações em vez de evitá-los como erros evidentes. Pois bem, tenta retirá-los das poesias e logo a falta de seus suavíssimos abrandamentos se fará sentir. No entanto, se reunires muitos deles em uma única composição, causarás enfado, pois tudo se tornará lânguido, pedante, afetado (...) A ordem que os governa e os modera não suportará que sejam demasiados, nem que apareçam em qualquer lugar. Um discurso parcimonioso e quase descuidado ilumina as expressões elevadas e as passagens elegantes ao alternar-se com elas.



Les Heures de Croy, cód. 1858, séc. XVI, Viena, Österreichischen Nationalbibliothek



Crucificação,
c. 420-430, Londres,
British Museum

Mal e Feio não existem no plano divino

Agostinho (séc. IV-V)
Confissões, Livro VII, 13

Em absoluto o mal não existe, nem para Vós, nem para as vossas criaturas, pois nenhuma coisa há fora de Vós que se revolte ou corrompa a ordem que lhe estabelecestes. Mas porque, em algumas de suas partes, certos elementos não se harmonizam com outros, são considerados maus. Mas estes coadunam-se com outros e por isso são bons (*no conjunto*) e bons em si mesmos. Todos estes elementos que não concordam mutuamente, concordam na parte inferior da criação a que chamamos terra, cujo céu acastelado de nuvens e batido pelos ventos quadra bem com ela. Longe de mim o pensamento de dizer: "Estas coisas não deveriam existir." Embora, ao considerá-las só a elas, eu desejasse que fossem melhores, contudo bastava só isto para eu ter de Vos louvar, pois sois digníssimo de louvor, como proclamam "os dragões da terra e todos os abismos, o fogo, o granizo, a neve, a geada, o vento das tempestades que executam as vossas ordens..."

Beleza do cosmo

Agostinho (séc. IV-V)
Sobre a natureza do bem, 3, 14, 15, 16, 17

Quanto mais as coisas todas forem conformes à medida, à forma e à ordem, mais serão, com certeza, boas; ao contrário, quanto menos forem conformes à medida, à forma e à ordem, menos boas serão. Tomemos, portanto, estes três aspectos: medida, forma e ordem, para não falar de outros, inumeráveis, que resultam recondutíveis aos três; pois bem, justamente estes três aspectos, medida, forma e ordem, são como bens gerais nas realidades feitas por Deus, tanto no espírito, quanto no corpo (...) Entre todos estes bens, todavia, aqueles que são pequenos, comparados aos maiores, são chamados pelos nomes opostos: por exemplo, em comparação com a conformação humana, onde a beleza é maior, a beleza de um símio é chamada de deformidade. Assim, os incautos se deixam enganar, como se aquela fosse um bem e esta um mal; eles não percebem no corpo do símio a medida própria, a correspondência simétrica dos membros, a coesão das partes, a tutela da salubridade e outros aspectos que seria longo demais tratar aqui. Mesmo um símio possui o bem da beleza, embora em grau inferior (...) Assim, fala-se de luminoso e escuro como de dois contrários: e no entanto, também o que é escuro tem alguma luz (...) Entretanto, também estas privações das coisas pertencem à ordem geral da natureza a tal ponto que ocupam um lugar próprio e não descabido na consideração dos sábios. De fato, Deus, ao não iluminar determinados lugares e tempos, fez as trevas de modo conveniente, como os dias. De resto, se nós, retendo o som, intercalamos nossos discursos com um silêncio conveniente, quanto mais que nós, como artífice perfeito de todas as coisas, ele produzirá de modo conveniente privações em algumas delas?

Belo e Feio

Alexandre de Hales (séc. XIII)
Suma teológica, II

Assim como uma pintura com uma cor escura posta no lugar adequado é apropriada, assim também o conjunto das coisas é belo mesmo com os pecadores.

Vincent de Beauvais (séc. XII-XIII)
Speculum majus, 27

A deformidade do mal não diminui a beleza do universo.

Roberto Grossatesta (séc. XII-XIII)
In divisione

Se a beleza e a saúde, que são ditas boas, são uma proporção das partes e dos membros com a beleza da cor, (...) nos corpos feios e doentes esta proporção não se dissolve de todo, mas apenas se transforma e, portanto, feiúra e doença devem ser consideradas bondades menores mais do que males propriamente ditos.

2. A dor de Cristo

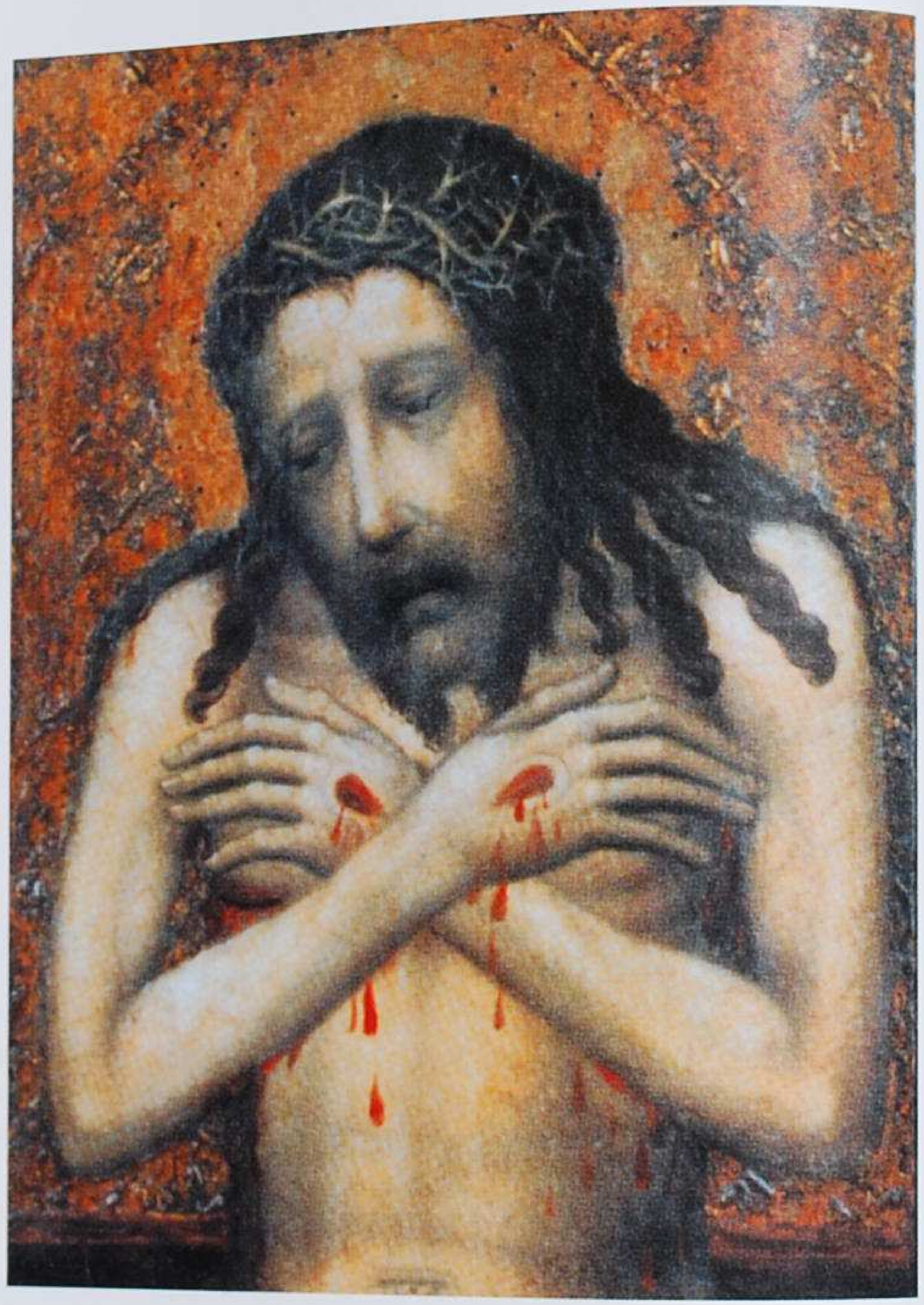
Quando a arte precisa pensar a paixão de Cristo, ela se dá conta de que, como disse **Hegel** em sua *Estética*, "não se pode representar o Cristo flagelado, coroado de espinhos, crucifixo, agonizante, nas formas da beleza grega".

Esta aceitação de "feiúra" de Cristo não foi, no entanto, imediata. Havia – é verdade – uma página de **Isaías** que apresentava o messias desfigurado pelo sofrimento e a menção já havia sido retomada por alguns dos padres da Igreja, mas **Agostinho** reabsorveu esta evidência escandalosa em sua visão pancalista, ao afirmar que Jesus certamente parecia disforme quando pendia da cruz, mas que, através dessa deformidade exterior, Jesus exprimia a beleza interior de seu sacrifício e da glória que nos prometia.

A arte paleocristã tinha se limitado à imagem bastante idealizada do Bom Pastor. A crucificação não era considerada um tema iconográfico aceitável e era evocada, no máximo, através do símbolo abstrato da cruz. Alguns sugeriram que a resistência a representar o Cristo doloroso fosse devida também a controvérsias teológicas e à batalha contra os heréticos que queriam afirmar a sua natureza unicamente humana, negando a divina.

Foi somente nos séculos da Idade Média mais madura que se reconheceu no homem na cruz um homem verdadeiro, batido, ensangüentado, desfigurado pelo padecimento, e a representação, seja da crucificação, seja das várias fases da Paixão, torna-se então dramaticamente realista e celebra, em seu sofrimento, a humanidade do Cristo. Em *A lamentação pelo Cristo morto*, pintada por Giotto para a capela dos Scrovegni, todos os personagens da cena choram (inclusive os anjos) e sugerem ao fiel sentimentos de compaixão por alguém com quem ele deve se identificar. É desse modo que a imagem do Cristo doloroso passará também para a cultura renascentista e barroca, em um crescendo de *erótica da dor*, em que a insistência no rosto e no corpo divino martirizado pelo sofrimento chegará aos limites do comprazimento e da ambigüidade, como acontece com o Cristo, mais que ensangüentado, sanguinolento, da *Paixão* de Mel Gibson.

Mas Hegel também havia destacado que, com o cristianismo, o feio aparece de forma polêmica na representação dos perseguidores de Cristo.



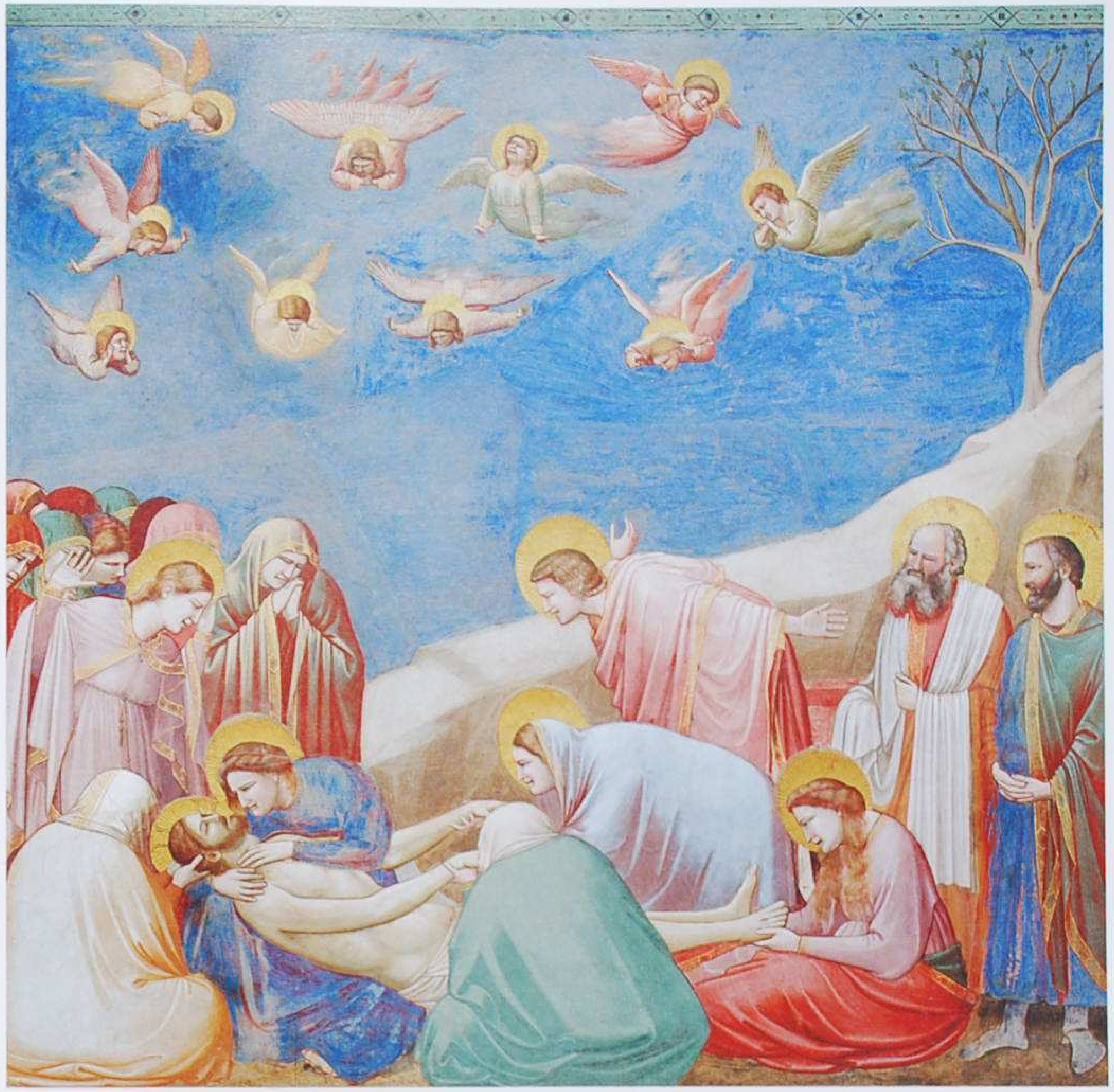
Mestre Teodorico,
Imago pietatis,
c. 1360,
Castello di Karlštejn

O anúncio do Messias

Isaías 53, 2-7

Não tinha beleza nem esplendor para atrair o nosso olhar nem formosura capaz de nos deleitar. Era desprezado e abandonado pelos homens, homem sujeito à dor, familiarizado com o sofrimento, como pessoa de quem todos escondem o rosto; desprezado, não fazíamos caso nenhum dele. E no entanto, eram nossos sofrimentos que ele levava sobre si, nossas dores que ele carregava. Mas nós o tínhamos como vítima de castigo, ferido por Deus e humilhado. Mas ele foi trespassado por causa das nossas transgressões, esmagado por causa das nossas iniqüidades.

O castigo que havia de nos trazer a paz caiu sobre ele, sim, por suas feridas fomos curados. Todos nós como ovelhas andávamos errantes, seguindo cada um no seu próprio caminho, mas Iahweh fez cair sobre ele a iniqüidade de todos nós. Foi maltratado, mas livremente humilhou-se e não abriu a boca, como cordeiro conduzido ao matadouro; como ovelha que permanece muda na presença dos tosquiadores, ele não abriu a boca.

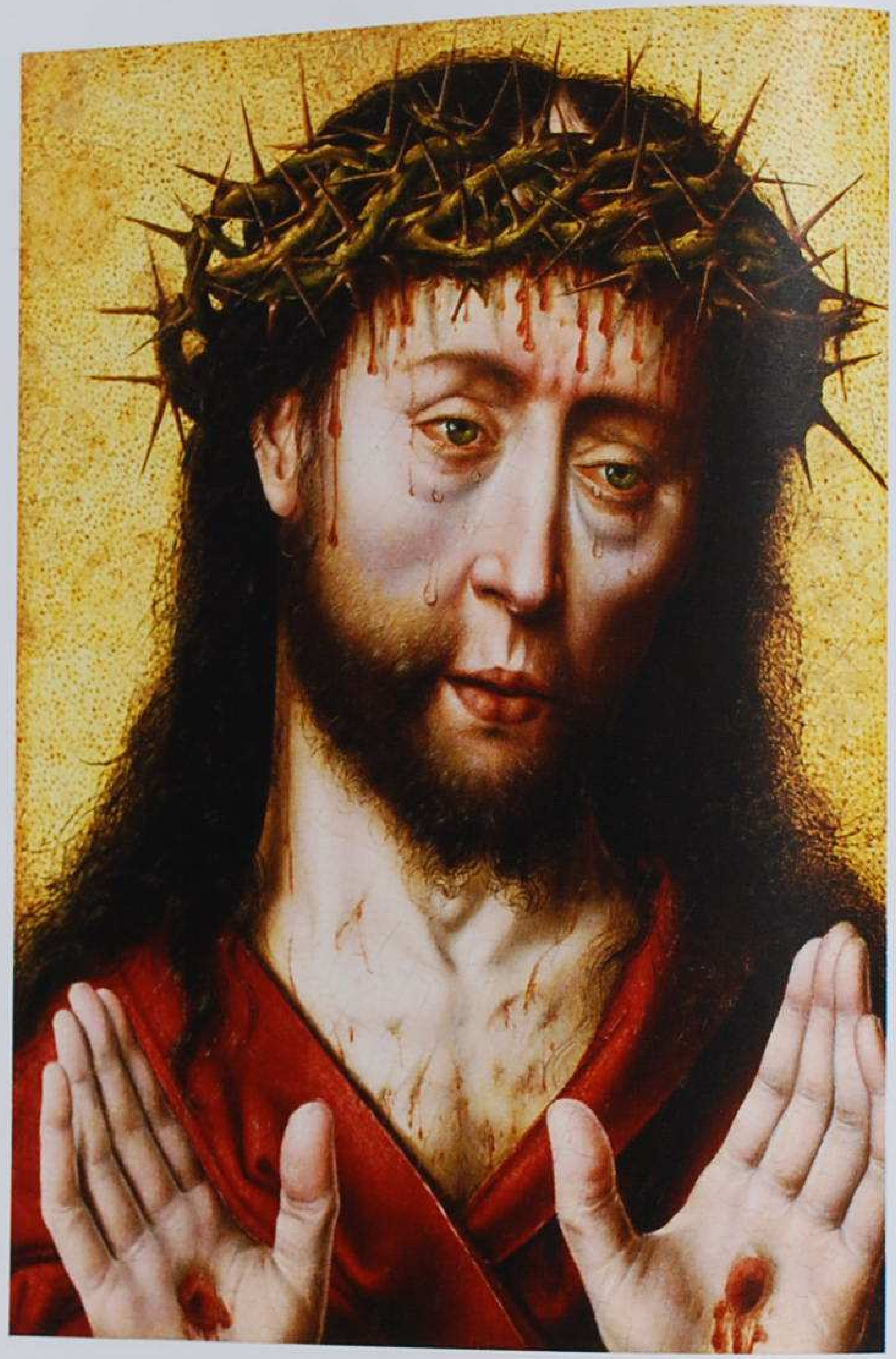


Giotto,
Deposição,
1304-1306,
Pádua, Capella
degli Scrovegni

A deformidade de Cristo

Agostinho (séc. IV-V)
Sermão, 27, 6

Para sustentar a tua fé, Cristo se fez disforme, enquanto permanecia eternamente belo (...) E nós o vimos e não tinha beleza nem atrativo, mas seu rosto era repelente e disforme a sua posição. Esta é sua potência: ele era desprezado e a sua posição era disforme; um homem coberto de chagas, alguém que experimenta toda a fraqueza. É a deformidade de Cristo que te torna formoso. De fato, se ele não tivesse querido ser disforme, nunca terias readquirido a forma divina que tinhas perdido. Logo, ele era disforme quando pendia da cruz, mas a sua deformidade constituía a nossa beleza. Portanto, agarremo-nos a Cristo disforme na nossa vida presente. O que significa Cristo disforme? Longe de mim glorificar-me em outra coisa senão a cruz de nosso Senhor Jesus Cristo, por obra do qual o mundo foi crucificado por mim e eu o sou pelo mundo. Esta é a deformidade de Cristo (...) Carregamos o sinal da sua deformidade em nossa fronte. Não nos ruborizemos com a deformidade de Cristo! Seguindo este caminho alcançaremos a visão; e quando alcançarmos a visão, veremos a sua igualdade com Deus.



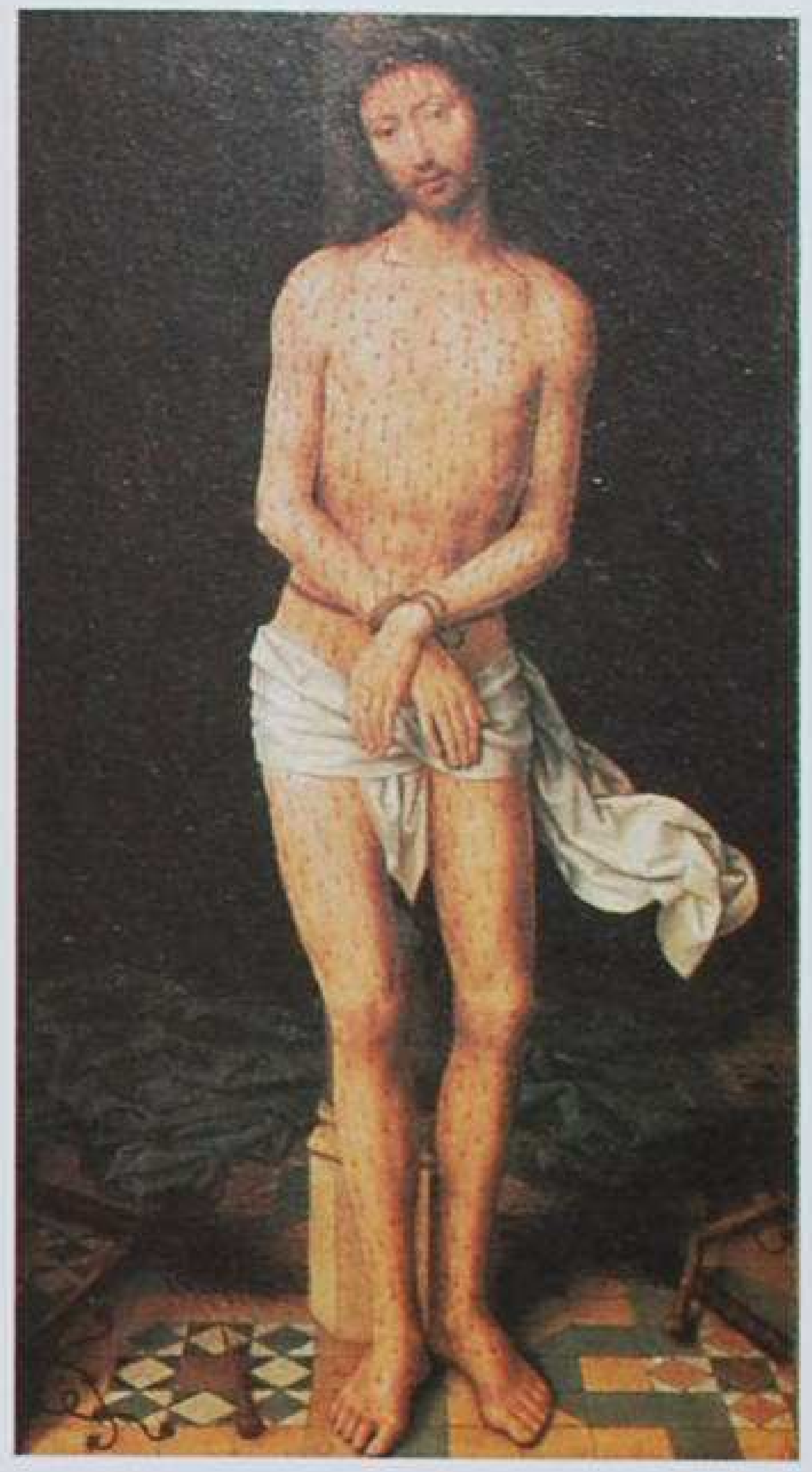
Aelbrecht Bouts,
Cristo sofrente,
detalhe, c. 1490,
Cambridge (Mass.),
Fogg Art Museum

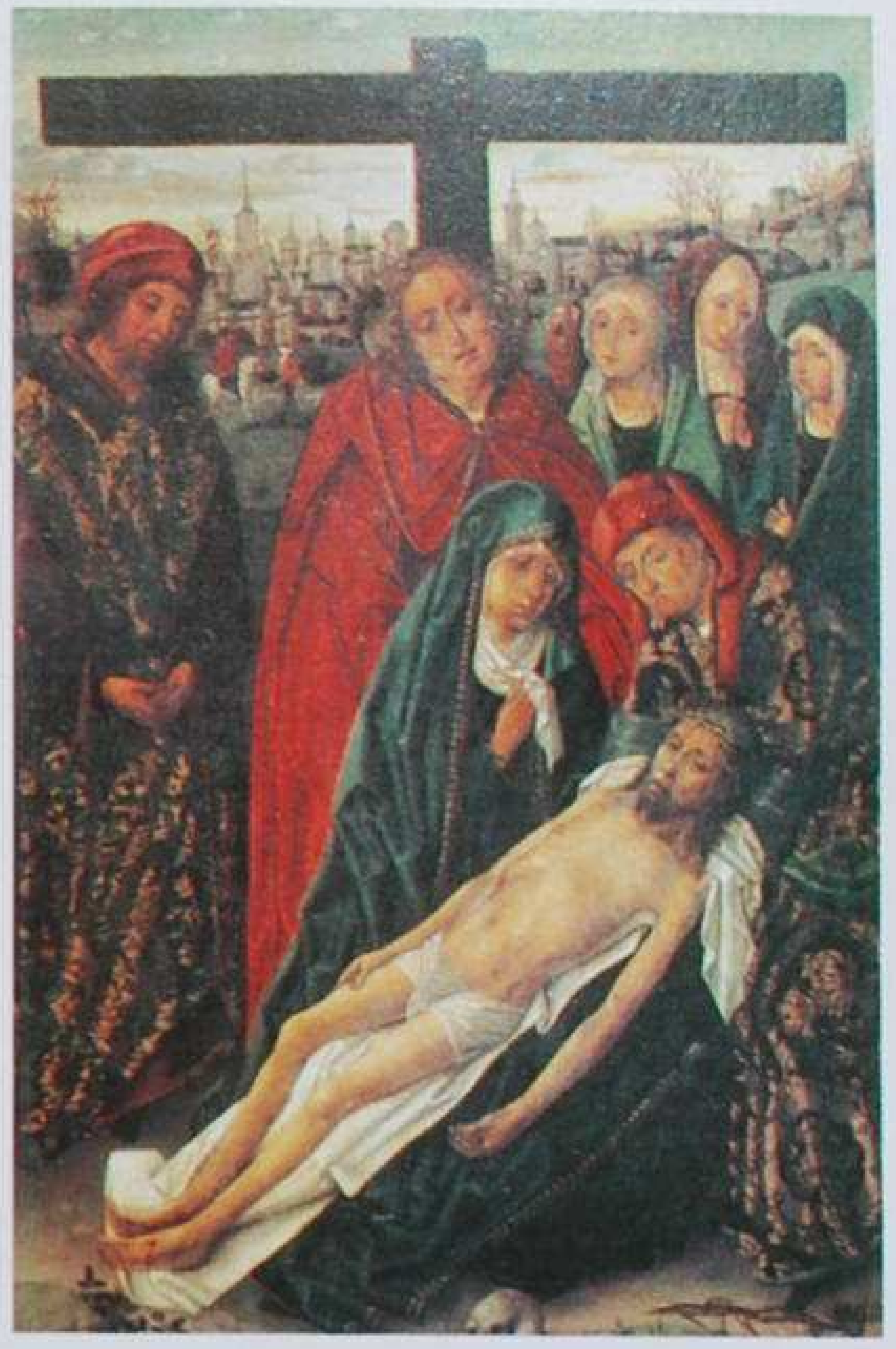
Ele recorda a esse respeito os pintores da Alta Alemanha (e poderia ter acrescentado os flamengos), mas é interessante observar que mesmo um pintor delicado como Fra Angélico nos mostra um perseguidor que não somente tem feições rudes, mas cospe vulgarmente no rosto de Jesus. Nada disso exclui as inúmeras imagens idealizadas e pacificadas de Jesus, desde os santinhos populares que o representam alto, belo, de lineamentos delicados, muitas vezes até a languescência. Mas a introdução da feiúra e do sofrimento nas celebrações do divino encorajou outros tipos de feiúra exasperada para fins moralistas e devocionais, das imagens da morte, do inferno, do diabo e do pecado àquelas do sofrimento dos mártires.

da esquerda para a direita

Hans Memling,
Cristo na coluna,
1485-1490, Barcelona,
Coleccion Mateu

Mestre
hispano-flamengo,
Sepultura de Cristo
(A sétima dor da
Virgem),
c. 1488-1490, Madri,
Museo del Prado



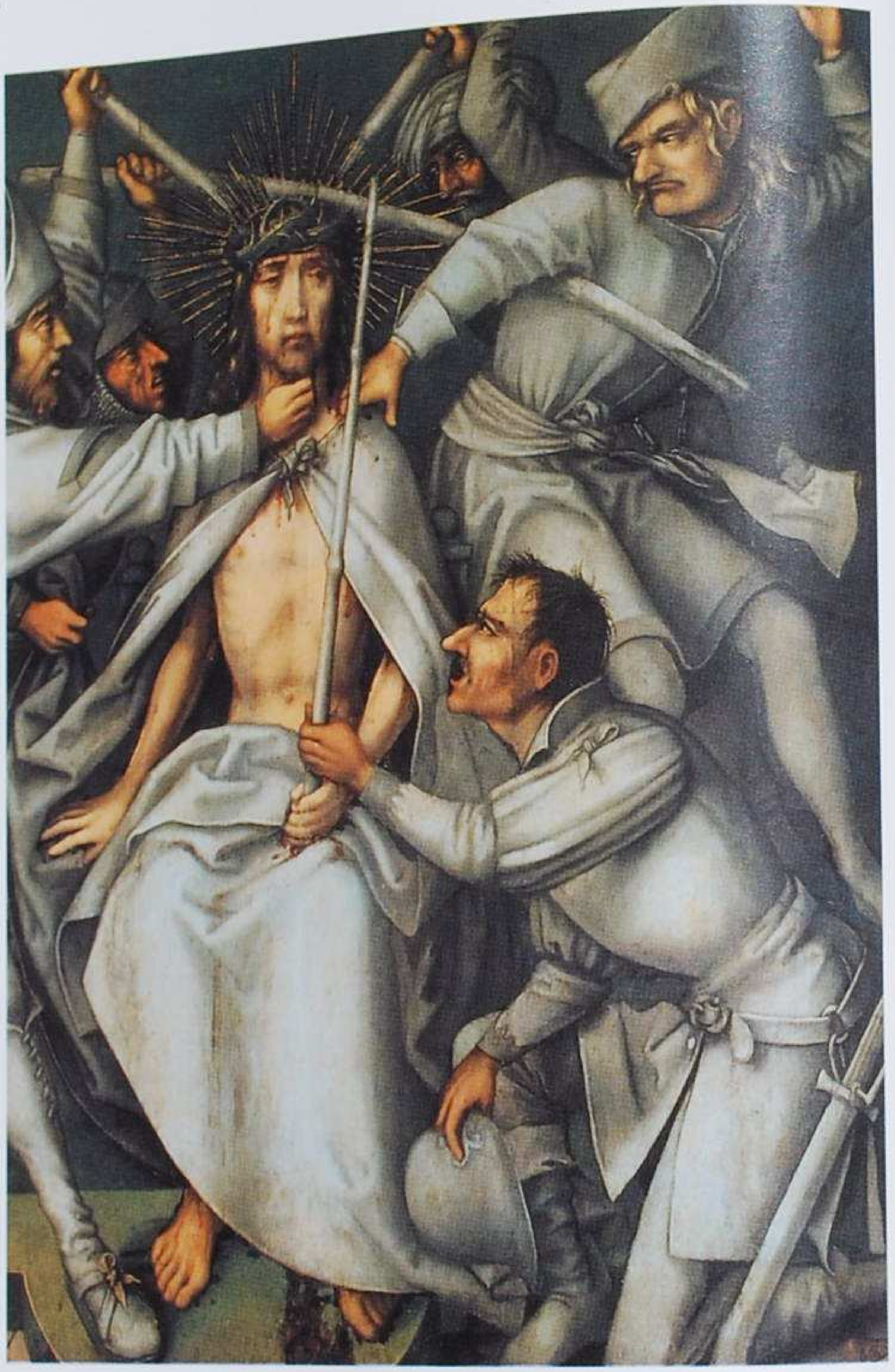


A Paixão de Cristo,
direção de Mel Gibson,
2003

A representação da dor
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
(1770-1831)
Estética, II, 1

O verdadeiro ponto crítico nesta existência de Deus é aquele em que ele abandona a sua vida singular como este homem: a Paixão, o sofrimento na cruz, o calvário do espírito, o suplício da morte. Ora, na medida em que está implícito no próprio conteúdo que a aparência externa, corpórea, a existência imediata como indivíduo, se mostra na dor da própria negatividade como o negativo, para que o espírito atinja a própria verdade e o próprio céu através do sacrifício do sensível e da singularidade subjetiva, esta esfera de representação afasta-se mais que qualquer outra do ideal plástico clássico (...)

Não se pode representar nas formas da beleza grega o Cristo flagelado, coroado de espinhos, arrastando a cruz até o lugar do suplício, crucificado, agonizante nos tormentos de uma longa e martirizada agonia (...)



Hans Holbein,
Cristo vilipendiado,
c. 1495,
Stuttgart, Staatsgalerie

em face
Fra Angélico,
Cristo vilipendiado,
detalhe, 1440-1441,
Florença,
Convento di San Marco

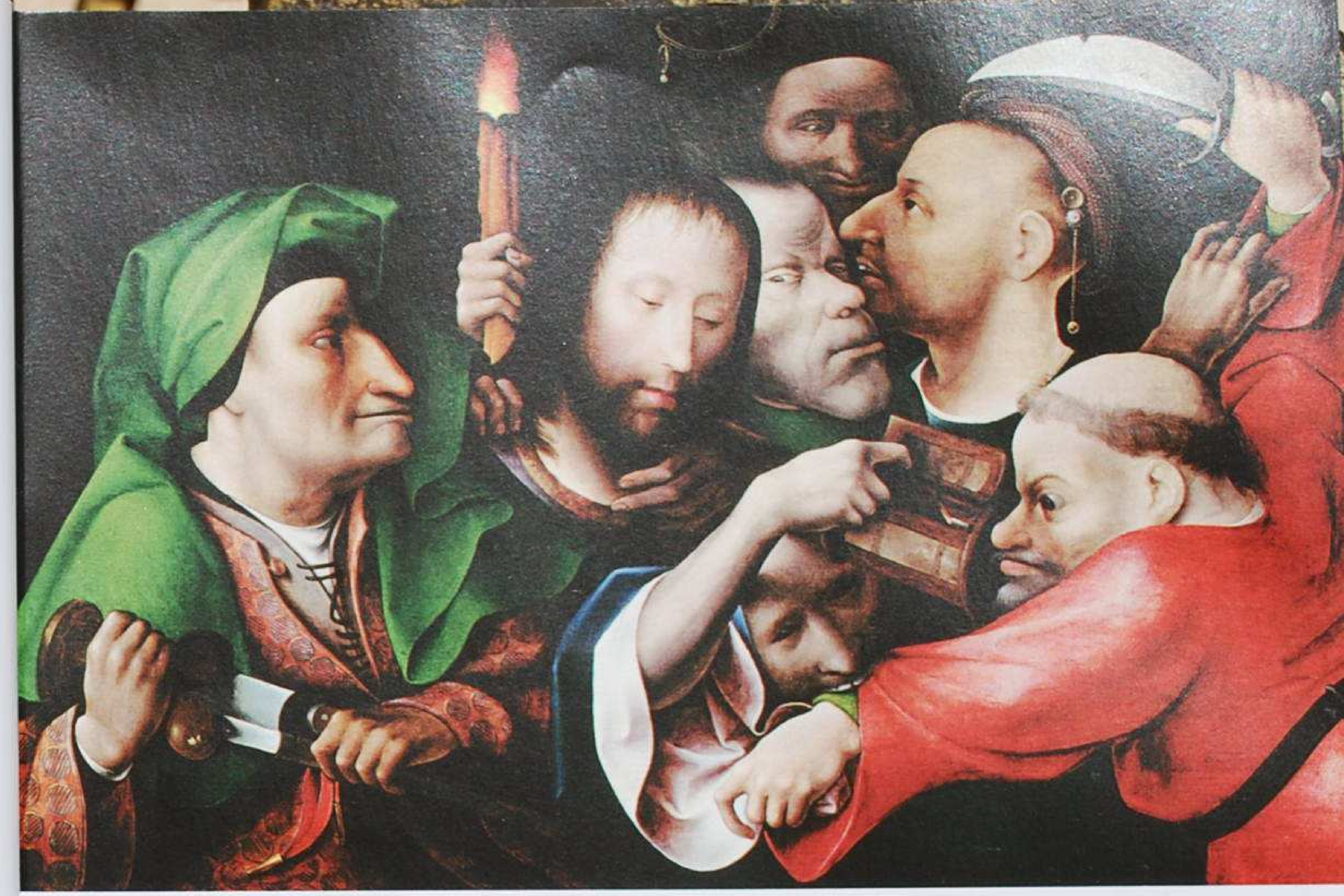
Hieronymus Bosch
(cópia de),
A prisão de Cristo,
c. 1500, San Diego,
Museum of Art

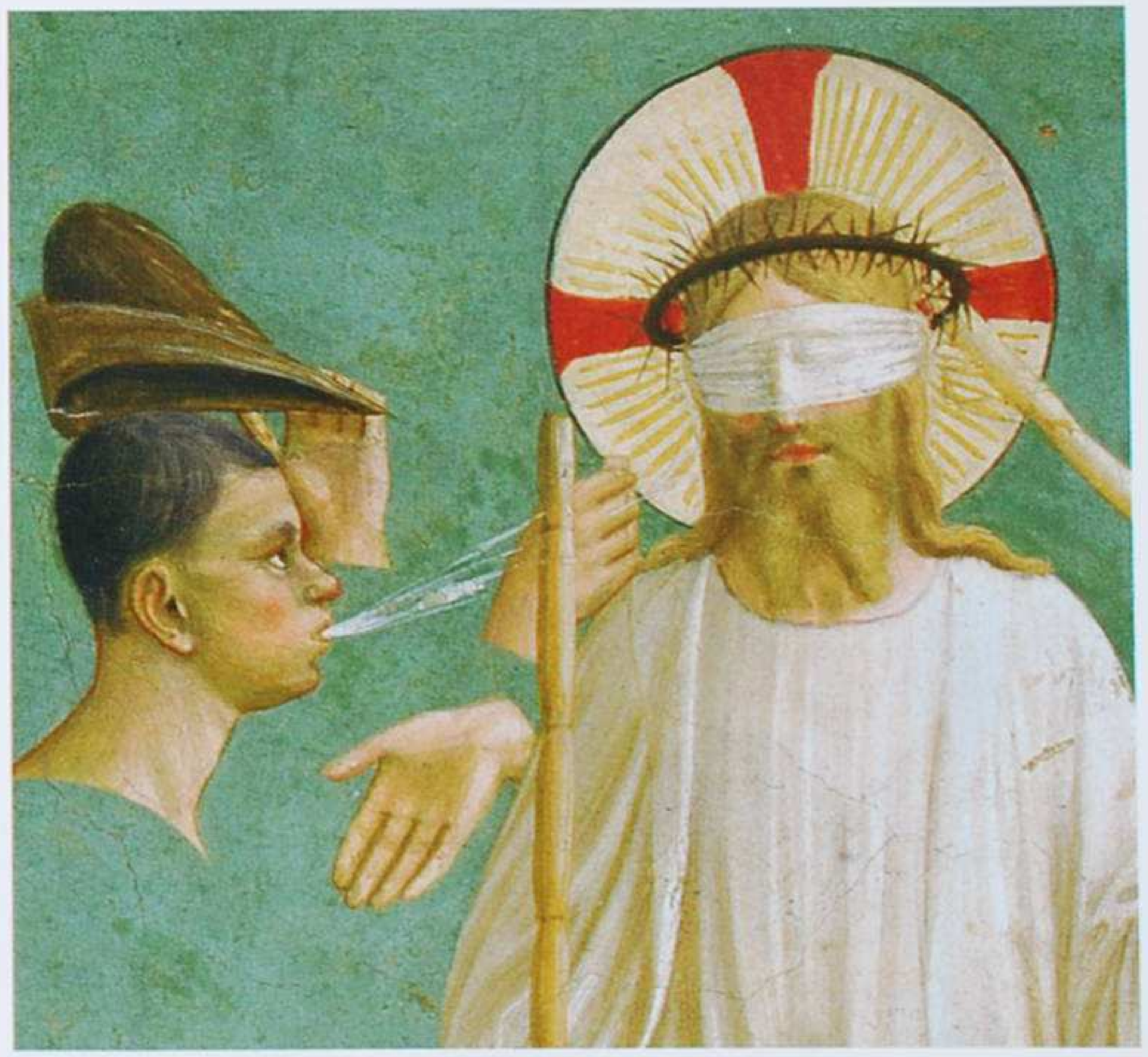
Os inimigos de Jesus

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
(1770-1831)
Estética, II, 1

Os inimigos... quando se contrapõem a Deus, o condenam, o escarnecem, o martirizam, o crucificam, são representados como internamente maldosos, e a representação da maldade interna e da hostilidade para com Deus comporta, no exterior, feiúra, rudeza, barbárie, raiva e deformação da figura. Por todos estes aspectos, o não-belo se apresenta aqui, diversamente do que acontece na beleza clássica, como momento necessário (...)

Neste campo, distinguem-se particularmente os mestres da Alta Alemanha, quando destacaram com grande energia, em cenas extraídas da Paixão, a brutalidade da soldadesca, a maldade das zombarias, a barbárie do ódio por Cristo no curso da sua Paixão e Morte.





3. Mártires, eremitas, penitentes

No mundo cristão, a santidade nada mais é que a imitação de Cristo.

O sofrimento, atroz, será aquele de quem dá a vida para testemunhar sua fé. É a eles que se dirige **Tertuliano** (séc. II-III) em sua *Exortação aos mártires*, convidando-os a suportar os sofrimentos inomináveis (mas nomeados com mal disfarçado sadismo) que irão enfrentar.

Na arte medieval, raramente o mártir é representado tão enfeado pelos tormentos como se ousou fazer com o Cristo. No caso de Cristo, sublinhava-se a imensidade inimitável do sacrifício cumprido, enquanto no caso dos mártires (para exortar a imitação) mostra-se a serenidade seráfica com que foram ao encontro do próprio destino. E eis que uma seqüência de decapitações, torturas sobre a grelha, extirpação de seios pode dar lugar a graciosas composições, quase em forma de balé.

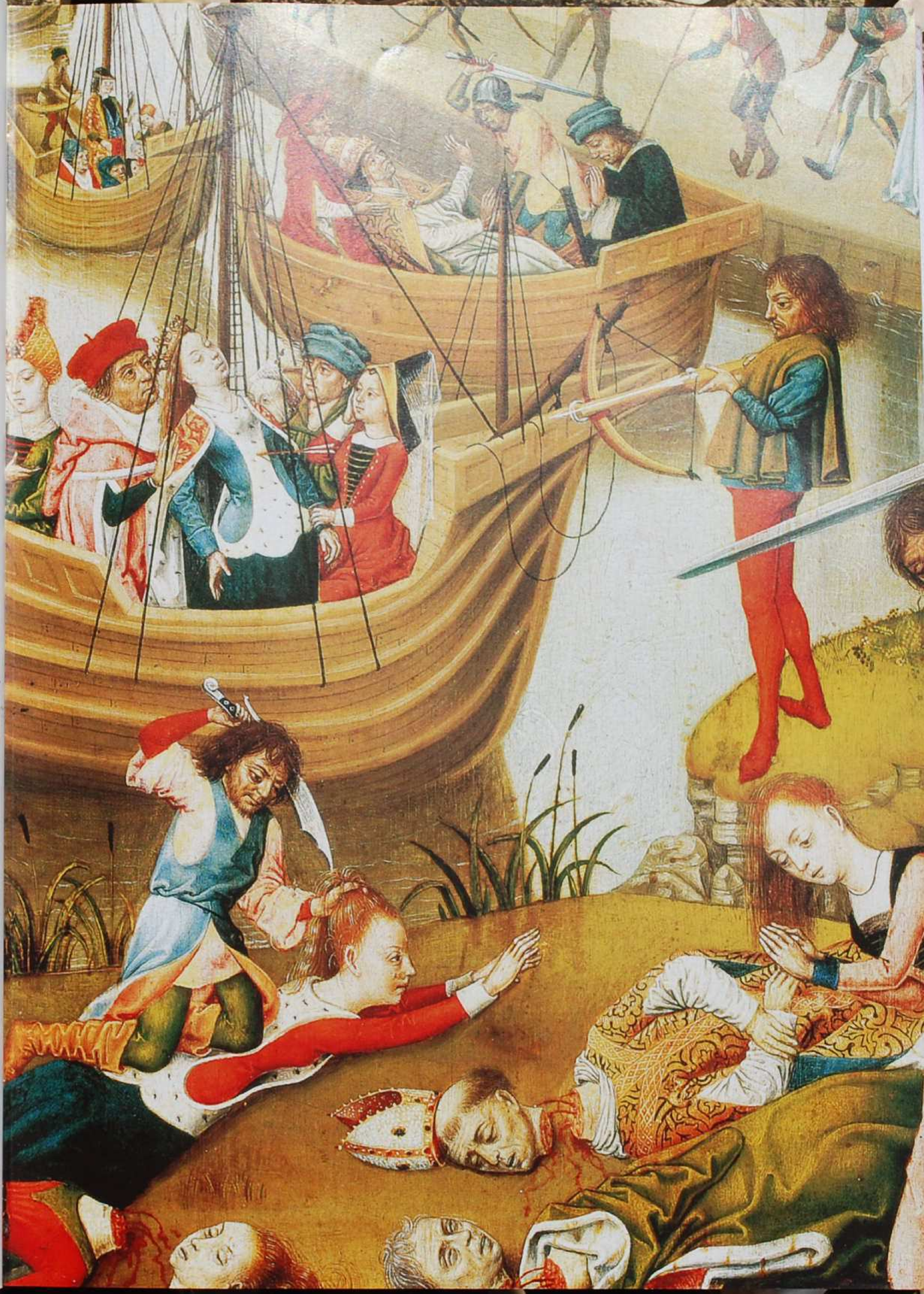
Conforme veremos, tal deleite com a crueldade do tormento só poderá ser encontrado, quando muito, mais tarde, na pintura seiscentista.

Em ambiente renascentista e pós-renascentista, no clima da revalorização do corpo humano e de sua beleza, nota-se uma tendência à excessiva "pulcrificação" de fatos dolorosíssimos, de modo que, mais que o tormento, importa antes a força viril ou a doçura feminina com que os santos o enfrentam. Mas isso não exclui o deleite, freqüentemente homófilo, e as várias representações do martírio de São Sebastião dão prova disso.

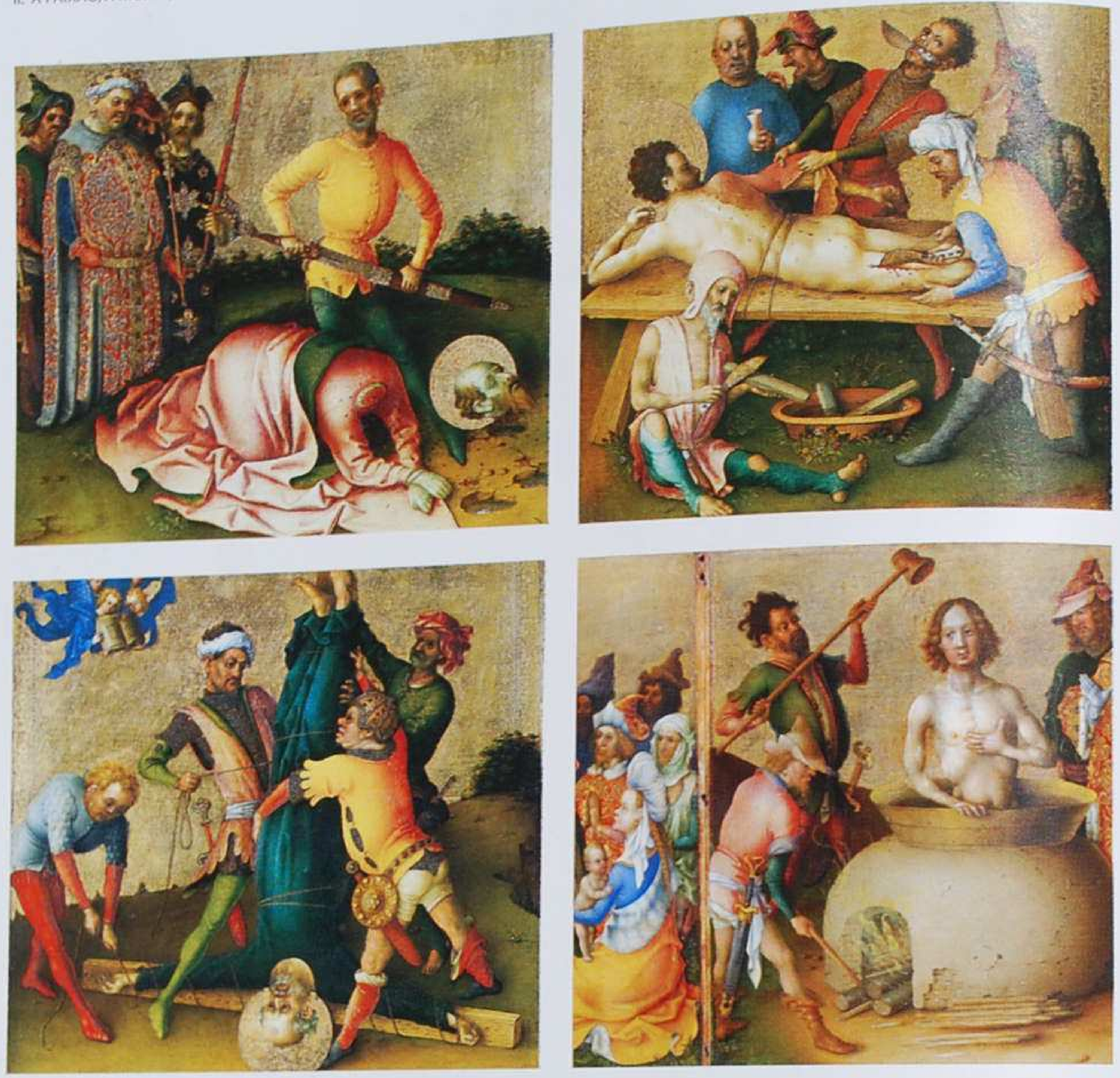
Já na representação dos eremitas que, por tradição e definição, são embrutecidos pela longa permanência no deserto, não aparece mais nenhuma concessão à suavidade.

Com esses modelos, a espiritualidade barroca irá celebrar as penitências dos santos e seu desprezo pelo corpo, enfraquecido por jejuns, flagelações e outras formas de disciplina (ver, por exemplo, o texto do padre **Segneri**).

Entre os eremitas dos primeiros séculos, obviamente os mais repulsivamente feios eram os estilitas, que se segregavam em cima de uma coluna, suportando a inclemência dos elementos, os insetos, os vermes que os recobriam, em luta com visões dilacerantemente sedutoras ou assediados por pesadelos diabólicos (ver uma retomada moderna do tema em **Tennyson**).



Mestre da
Lenda de Santa Úrsula,
O massacre dos vândalos,
detalhe, 1474-1475,
Bruges,
Groeninge Museum



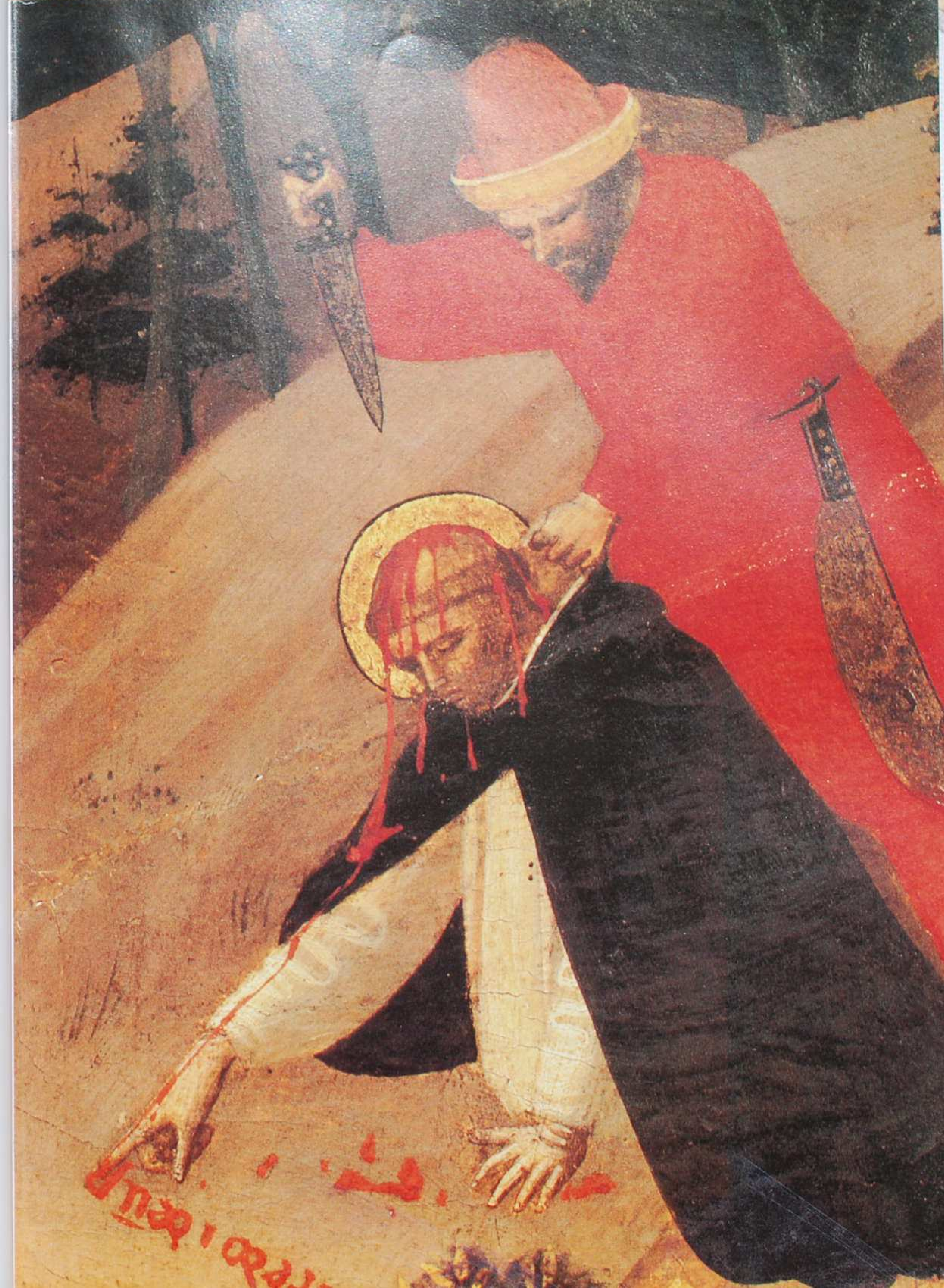
Stefan Lochner,
O martírio dos Apóstolos,
séc. XV,
Frankfurt,
Städelsches Museum

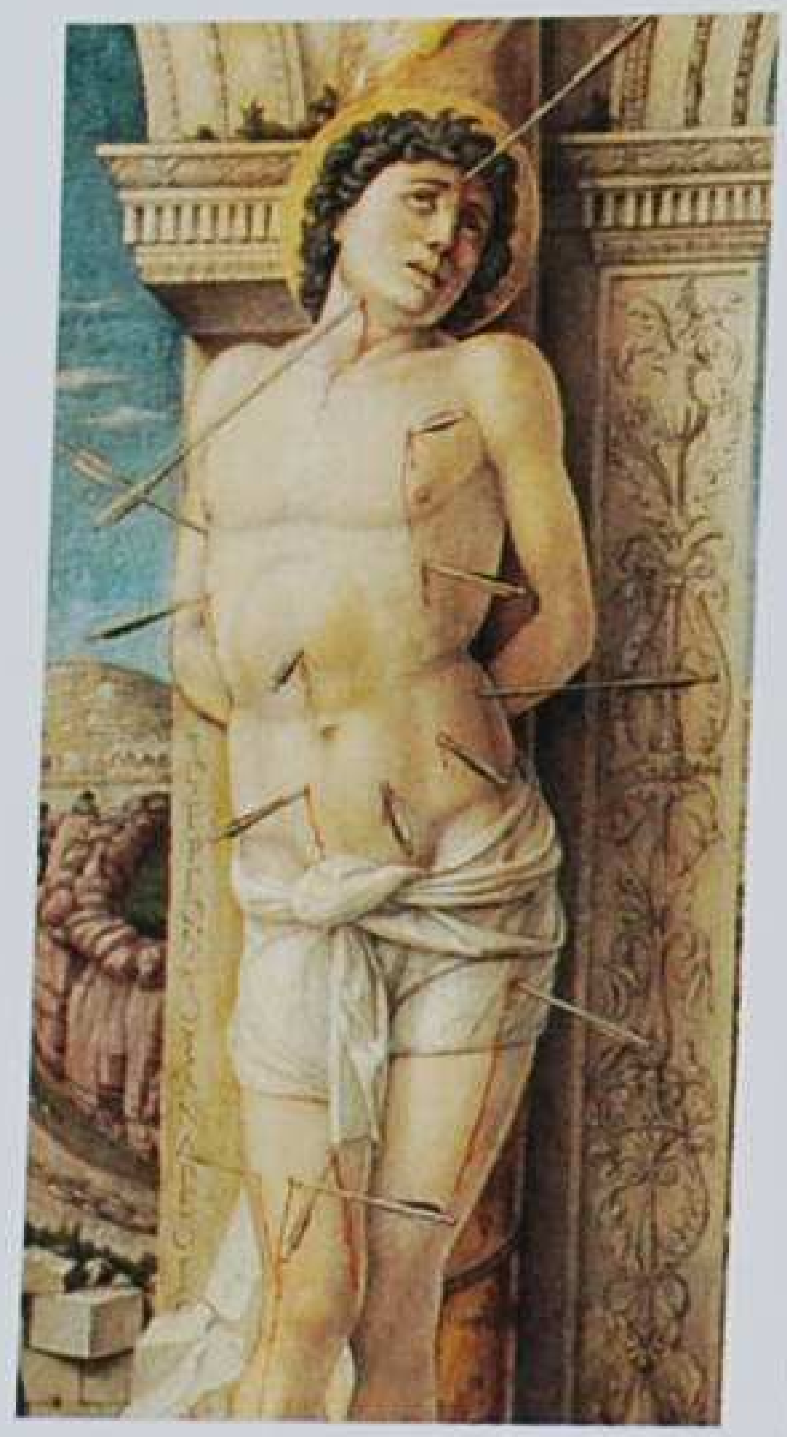
em face
Fra Angélico,
Tríptico de São Pedro mártir, detalhe,
c. 1425, Florença,
Museo di San Marco

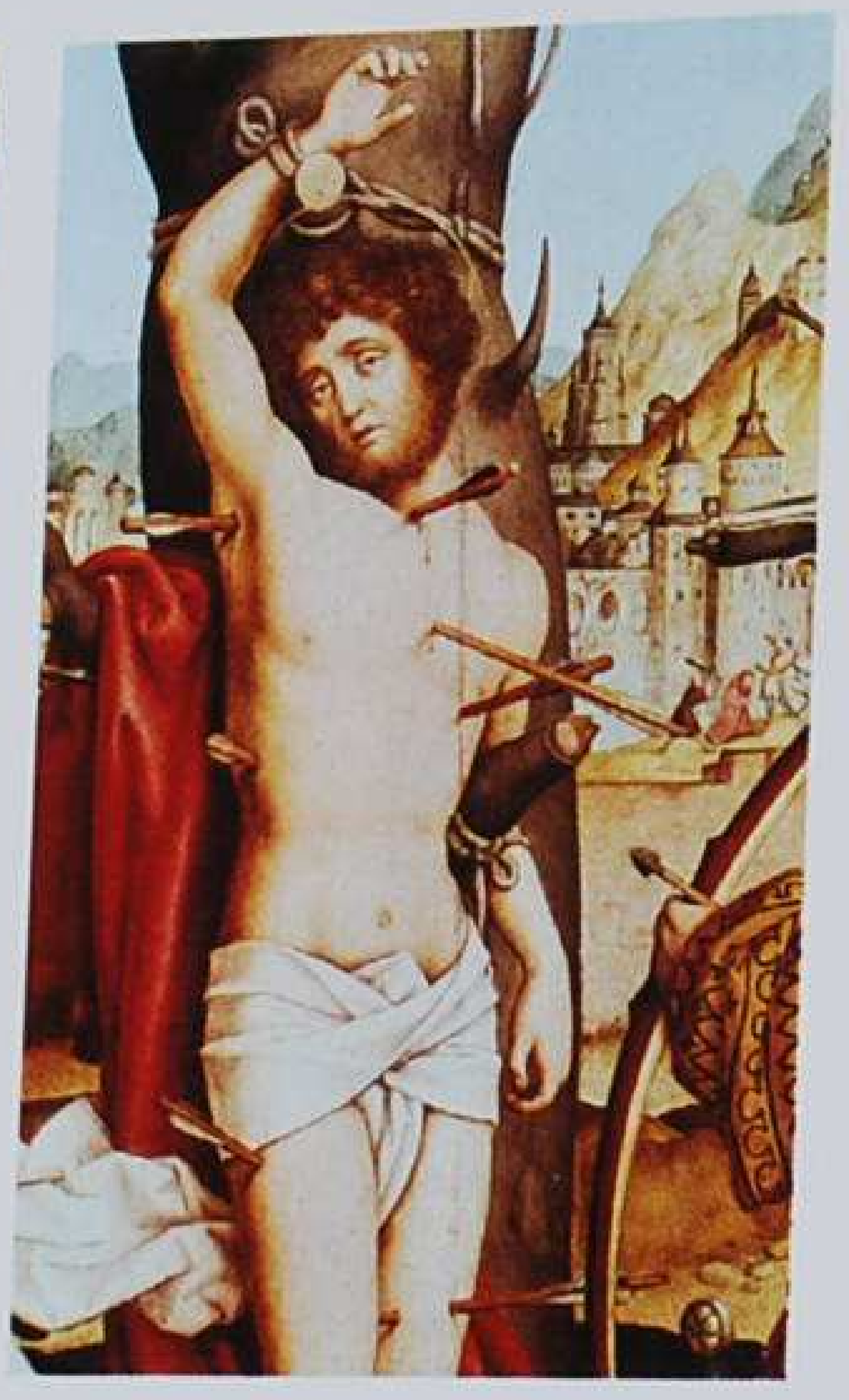
Exortação ao martírio

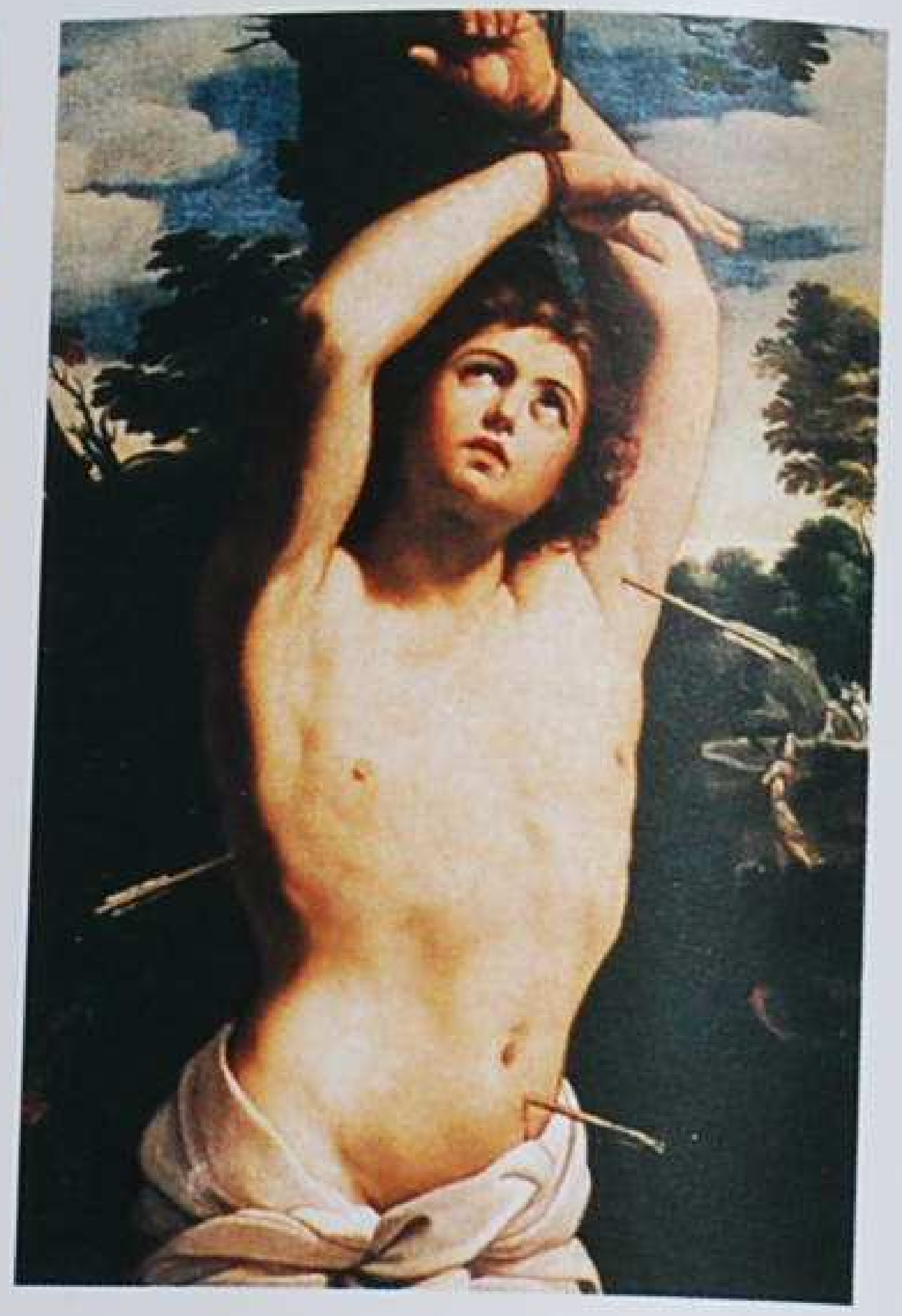
Tertuliano (séc. II-III)
Exortação aos martírios, 4

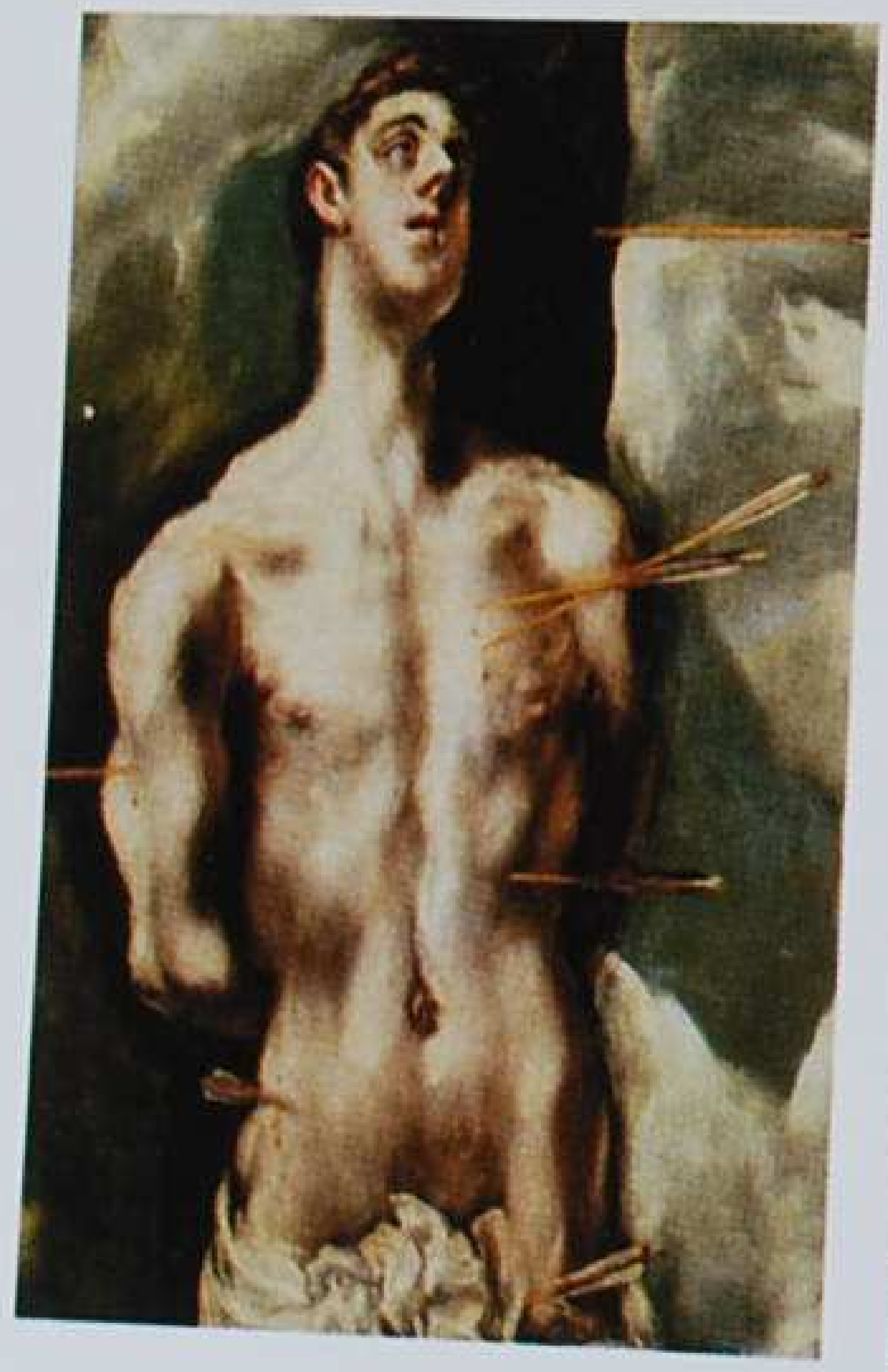
Mas o temor da morte não é tão grande quanto o temor da tortura. Recordemos então aquela famosa mulher ateniense que, mesmo conhecendo exatamente a trama de uma conjura e sendo, por isso, submetida à tortura pelo tirano, nunca entregou os nomes dos conjurados e no final, arrancando a própria língua com uma mordida, cuspiu-a em sua cara, para que ficasse claro que a tortura, mesmo que continuasse longamente, nada poderia contra ela. E também não nos é desconhecido aquele que é considerado pelos espartanos um rito da máxima importância: a flagelação. Nesta cerimônia sagrada, os jovens mais nobres são flagelados diante do altar (...). E maior será título de honra e glória se o corpo perecer sob os flagelos sem que eles tenham emitido um único grito de dor. Portanto, se é lícito, por amor de glória terrena, exigir uma semelhante prova de força, tanto do espírito quanto dos sentidos, de modo que possam mostrar que não temem a ofensa das armas, o suplício das chamas, os tormentos da cruz, o furor das feras, o refinamento das torturas, tudo somente com o fito do louvor humano, posso bem dizer então que bem pequenos são os vossos sofrimentos diante do fulgor da glória divina e da recompensa celeste. Se estimamos tanto o vidro, em quão maior consideração deveríamos ter a pérola? E quem não há de querer dar pela verdade o mesmo que outros ofereceram de bom grado pela mentira?

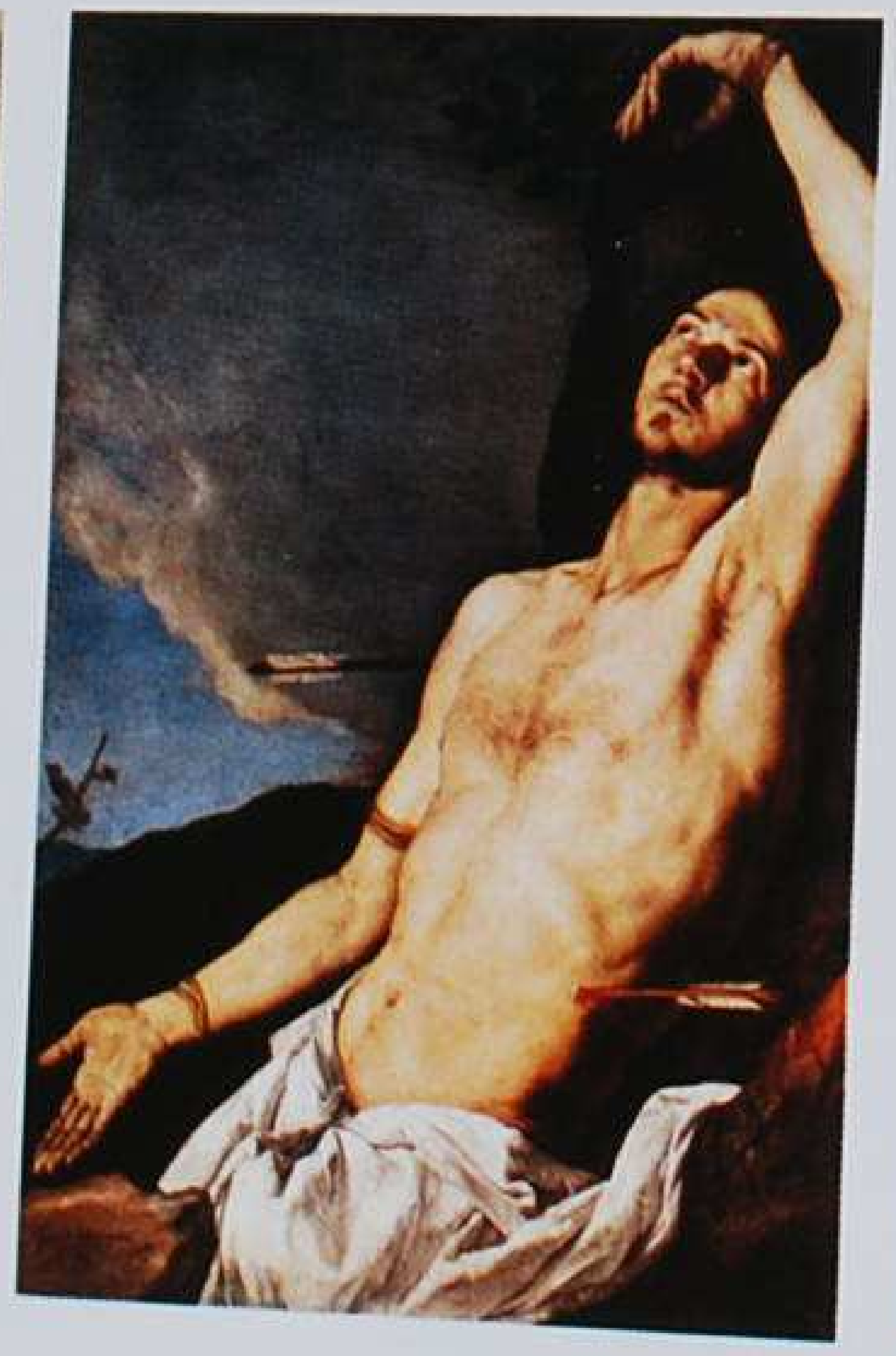


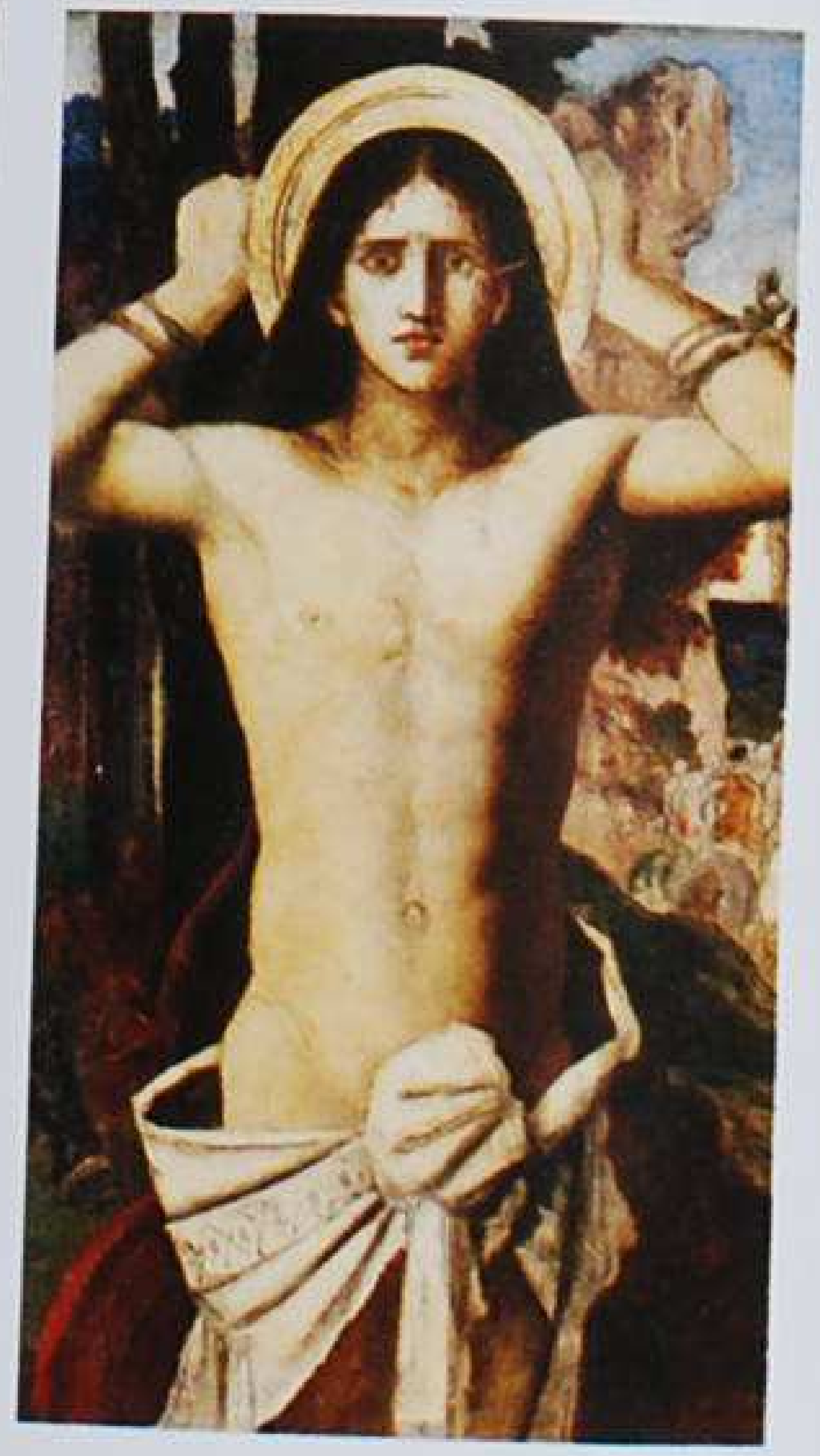


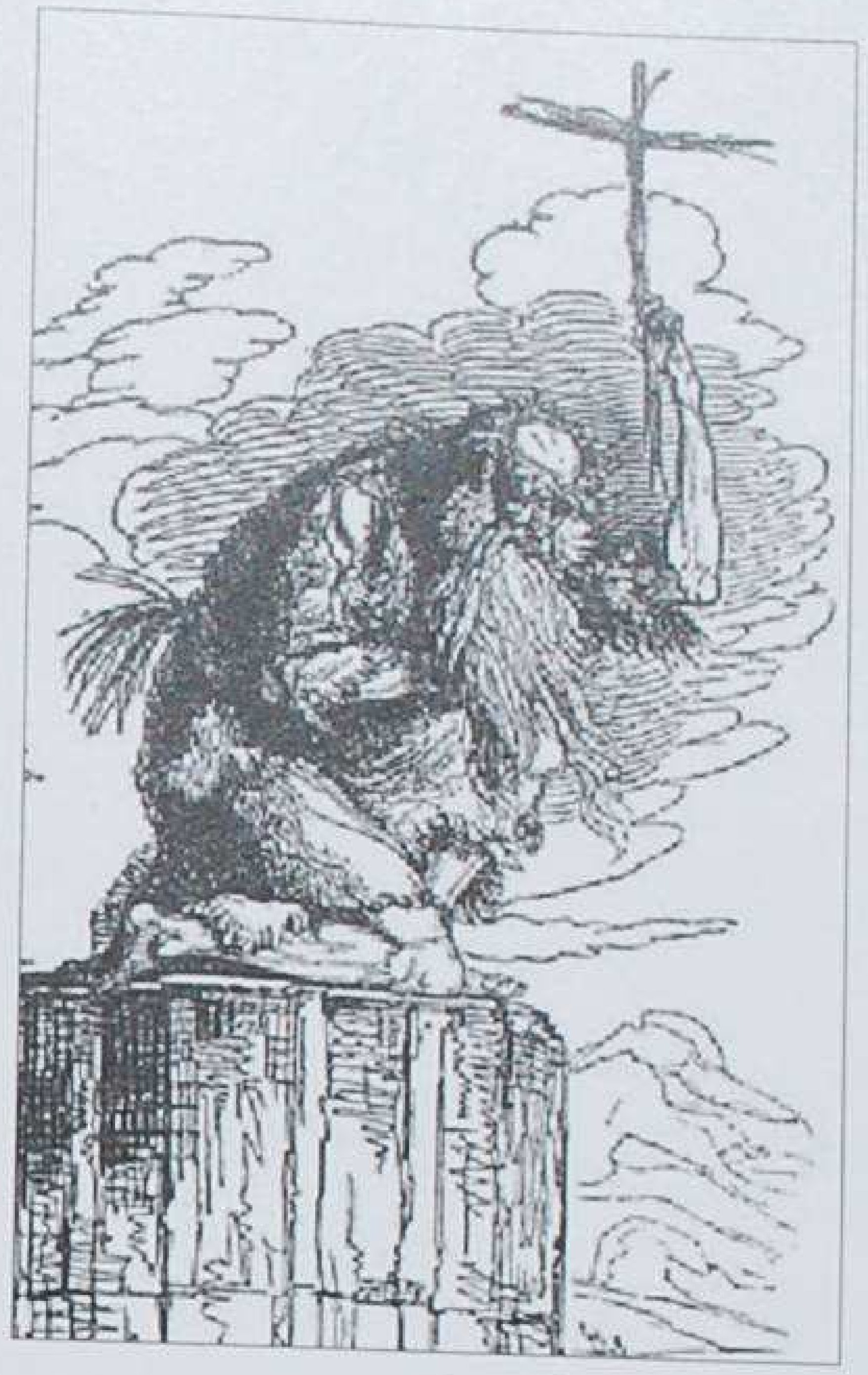












William Hone,
São Simeão Estilita,
em *The Everyday Book,*
1826

em face, da esquerda para a direita

Andrea Mantegna,
São Sebastião,
1457-1459, Viena,
Kunsthistorisches
Museum

Hans Holbein,
Tríptico de São Sebastião,
detalhe, 1516,
Munique,
Alte Pinakothek

Guido Reni,
São Sebastião,
1615, Roma,
Musei Capitolini

El Greco,
São Sebastião,
1620-1625, Madri,
Museo del Prado

Jusepe de Ribera,
São Sebastião,
1651, Nápoles,
Museo Capodimonte

Gustave Moreau,
São Sebastião,
c. 1870-1875, Paris
Musée Gustave Moreau

São Simeão Estilita

Alfred Tennyson (1809-1892)

São Simeão Estilita

Embora seja o mais reles dos homens,
Uma escabiosa crosta de pecado,
De céu e terra indigno, bom somente
para legiões de blasfemos demônios,
Não deixo de agarrar-me a uma esperança
De santidade, e entre os soluços invoco
O Paraíso de rezas cumulando:
"Piedade, Senhor, e arranca-me à culpa."
Que isso me valha, que não seja em vão,
Deus justo, atroz e forte: que trinta anos
De ânsias sobre-humanas triplicadas
Em fome e sede, e frio e achaques,
E tosse, e espasmo, e febre, e dor, e
cãibra.
Um pequeno ponto entre nuvens e relva,
Sobre essa alta coluna suportei
Chuva e vento e sol e neve e granizo;
E tinha esperado que antes do tempo
Tu à tua paz me terias chamado,
Dando a meus ossos rotos à intempérie
A paga santa, palma e veste branca
(...)
Sabes que de início mais suportava
Por ser mais forte e íntegro de corpo;
E embora meus dentes, ora caídos,
Tiritassem de frio, e a minha barba
Brilhasse de geada sob a lua,
Mais que o grito do mocho ergui os
salmos.

REG.: 110.163/09

E às vezes, a meu lado, via um anjo
Quando cantava, quieto a observar-me.
Agora estou quebrado e só, e findo,
Mas assim seja, espero; e meio surdo
Apenas ouço o povo a ressoar
Aos pés dessa pilastra, e quase cego
A custo reconheço os nossos campos,
E tenho as coxas moles de umidade;
Mas mesmo assim não deixo de
implorar
Enquanto me sustente a fronte o colo
exausto.

Penitências de Santo Inácio

Paolo Segneri (1624-1694)

Panegírico de Santo Inácio de Loyola

Tendo sacrificado a Deus a parte superior de si mesmo, que era o espírito, com tão infames humilhações, ainda lhe faltava sacrificar a inferior, que era a carne, com as mais dolorosas carnificinas; e assim, talvez, adestrar-se, quase em batalha doméstica, contra aqueles dois tremendos inimigos que deveria encontrar sempre pela disseminação da maior glória divina pelo universo: afrontas de alma e sofrimentos de corpo. Como pensam, então, que ele fizesse de seu corpo um governo, justamente, Piedoso? Ouçam-me e, depois, não se horrorizem, se puderem. Vestir por cima um aspérrimo saco e por baixo um hirto cilício; enfaixar-se os flancos nus ora de urtigas eriçadas, ora de ramos espinhosos, ora de ferros aguçados; jejuar todo dia, à exceção dos domingos, a pão e água, e nos domingos acrescentar como deleite uma erva amarga, temperada ora com cinzas, ora com terra; passar às vezes três, às vezes seis e às vezes até mesmo oito dias inteirinhos sem alimento; flagelar-se bem cinco vezes entre noite e dia, sempre com correntes e a sangue; com um sílex usar bater-se furiosamente o peito desnudo, não ter outro leito onde recostar os membros senão a terra dura, nem outro travesseiro para apoiar a cabeça senão uma pedra gelada; passar de joelhos sete horas por dia em profunda contemplação, não abster-se nunca de chorar, não cessar nunca de atormentar-se, este foi o invariável teor de vida que ele manteve na gruta de Manresa, sem aliviá-lo nunca em razão, justamente, das longas e tormentosíssimas enfermidades que logo contraiu, de prostrações, de tremores, de espasmos, de desfalecimentos e de febres, inclusive mortais.

4. O triunfo da morte

Se o santo esperava a morte com alegria, o mesmo não poderia ser dito a respeito das grandes massas de pecadores. Neste caso, não se tratava tanto de convidá-los a aceitar serenamente o momento do traspasse, quanto de relembrar-lhes a iminência dessa passagem, de modo que pudessem se arrepender a tempo. Portanto, tanto a pregação verbal quanto as imagens exibidas nos locais sacros eram destinadas a lembrar a iminência e a inevitabilidade da morte, além de cultivar o terror das penas infernais.

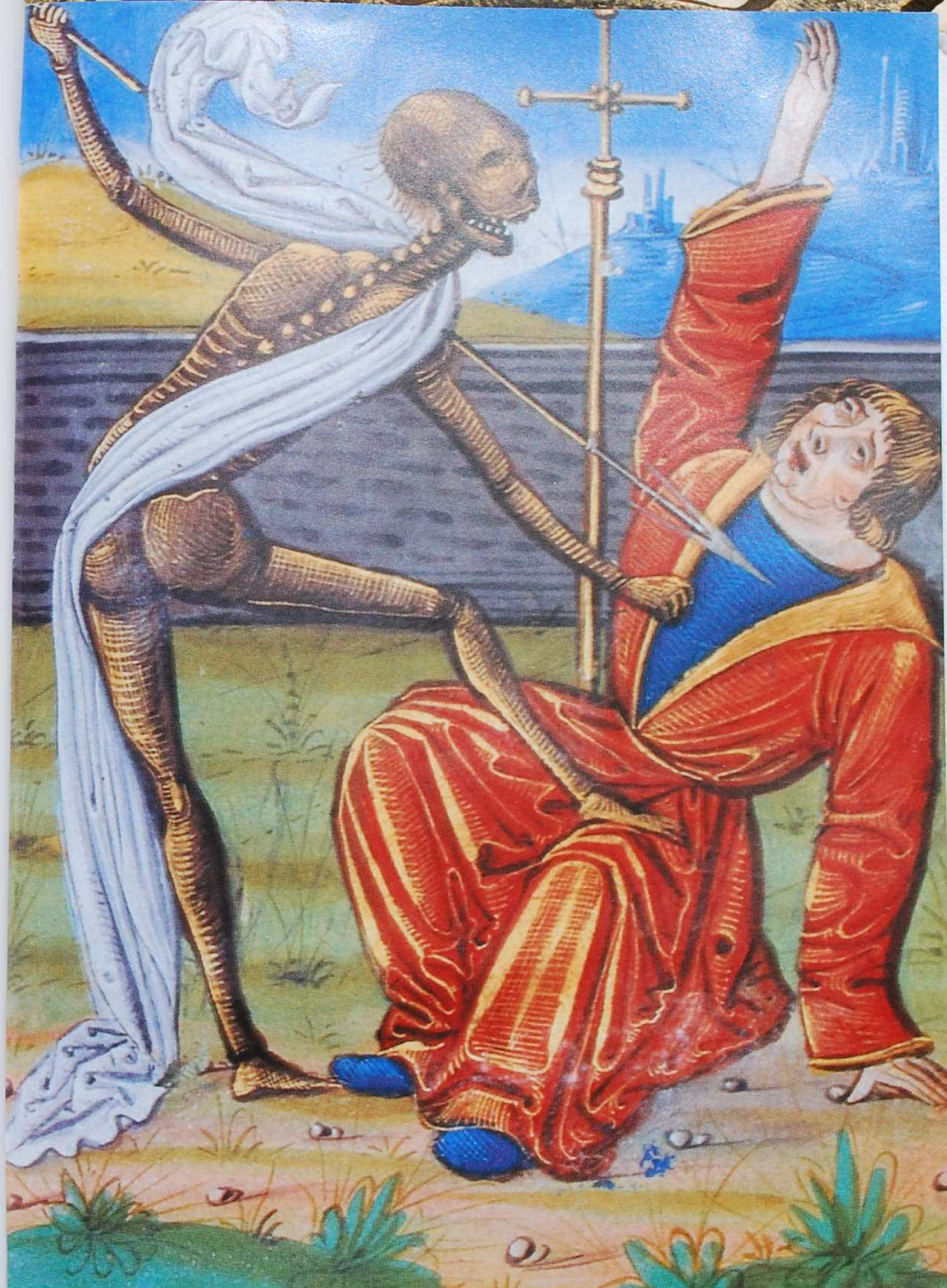
Este tema era particularmente sensível nos séculos medievais (mas também depois) porque, em épocas nas quais a vida era mais breve que a nossa, em que se morria mais facilmente, vítima de pestilências e da escassez, e se vivia em um estado de guerra quase permanente, a morte aparecia como uma presença ineliminável – muito mais do que acontece em nossos dias, quando, vendendo modelos de juventude e formosura, fazemos todos os esforços para esquecê-la, ocultá-la, relegá-la aos cemitérios, nomeá-la apenas através de perífrases ou exorcizá-la reduzindo-a a um simples elemento de espetáculo, graças ao qual é possível esquecer a própria morte para divertir-se com a dos outros.

Na literatura, o tema do triunfo da morte aparece no século XII com os *Vers de la mort*, de **Hélinand de Froidmont**, e continua nas variações sobre o tema poético do *ubi sunt* (onde estão as belas mulheres, as esplêndidas cidades de outrora? Tudo desapareceu).

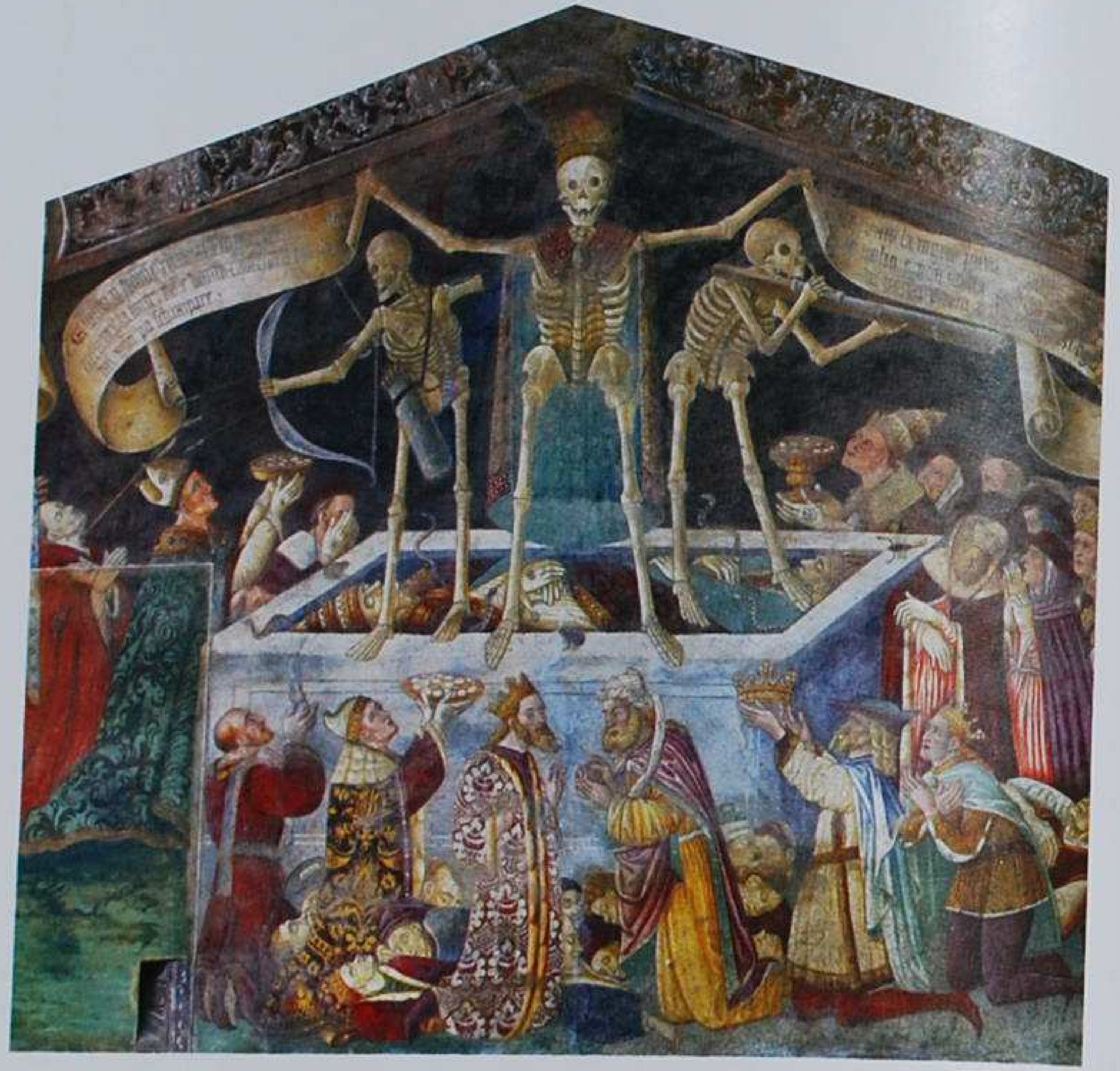
Na Idade Média, a morte aparece às vezes como algo de doloroso, mas familiar, uma espécie de personagem fixo (muitas vezes quase uma marionete) no teatro da vida.

Em muitos ciclos pictóricos (como no Camposanto de Pisa) celebra-se o Triunfo da Morte. Em Roma, durante o cortejo dos *condottieri* vitoriosos, um servo sentado ao lado do homenageado na boléia do coche repetia continuamente "recorda-te de que és um homem", uma espécie de *memento mori*. Com base nesse modelo, nasce uma literatura dos Triunfos (ver, por exemplo, **Petrarca**), na qual está sempre presente um Triunfo da Morte, que vence toda vaidade humana, o tempo e a fama.

O Triunfo da Morte se faz acompanhar também pela visão do Juízo Final, outra espécie de lembrete para os fiéis, e inspira ações teatrais e carros carnavalescos (ver **Vasari**).



A dança dos mortos,
detalhe de *Heures à l'usage de Rome,*
c. 1515, Paris,
Gillet Haroduin



Triunfo da morte,
1485, Clusone,
Oratorio dei Disciplini

A morte em uma hora
Hélinand de Froidmont (1160-1229)
Versos da morte
A morte tudo desfaz em uma hora.
De que vale a beleza, de que vale a riqueza?
de que valem as honras, de que vale a nobreza?

Triunfo da morte
Petrarca (1304-1374)
Triunfo da morte, I, v. 73-90
Em respondendo assim, eis improviso de mortos se cobriu toda a campanha, de multidão que excede o humano siso:
a Índia, o Cataio, África e Espanha, tudo estava coberto até os extremos daquela infinita turba manha. Entre eles, os que por felizes temos, pontífices e reis e imperadores, que ora são nus e pobres, como vemos. Que foi de suas riquezas e primores? dos cetros e vestiduras reais, das mitras e das purpúreas cores? Triste o que esperança põe em bens mortais (mas quem não a põe?), que, se depois s'achar enganado, o remédio é por demais.
Oh cegos, que aproveita o afadigar?

Carnaval 1511
Giorgio Vasari (1511-1574)
Vidas, Vida de Piero di Cosimo, III
Era o triunfo um carro enorme puxado por búfalos negros e pintado com ossos de mortos e cruzes brancas, e sobre o carro vinha uma morte enorme, no alto com a foice na mão, e havia por todo o carro muitos ataúdes com suas tampas, e em todos os lugares nos quais o triunfo parava para cantar, eles se abriam e saíam pessoas vestidas de pano negro sobre o qual estampavam-se todos os ossos do morto, nos braços, peito, rins e pernas, em branco sobre aquele negro, e algumas daquelas vestes vistas de longe, com máscaras que cobriam com caveiras de morto, na frente e atrás, a cabeça e igualmente a garganta, em vez de parecerem coisa naturalíssima, eram horríveis e assustadoras de se ver. E estes mortos, ao som de certas trombetas surdas e com som rouco e morto, passeavam em meio aos ataúdes e, sentados em cima deles, cantavam (...)

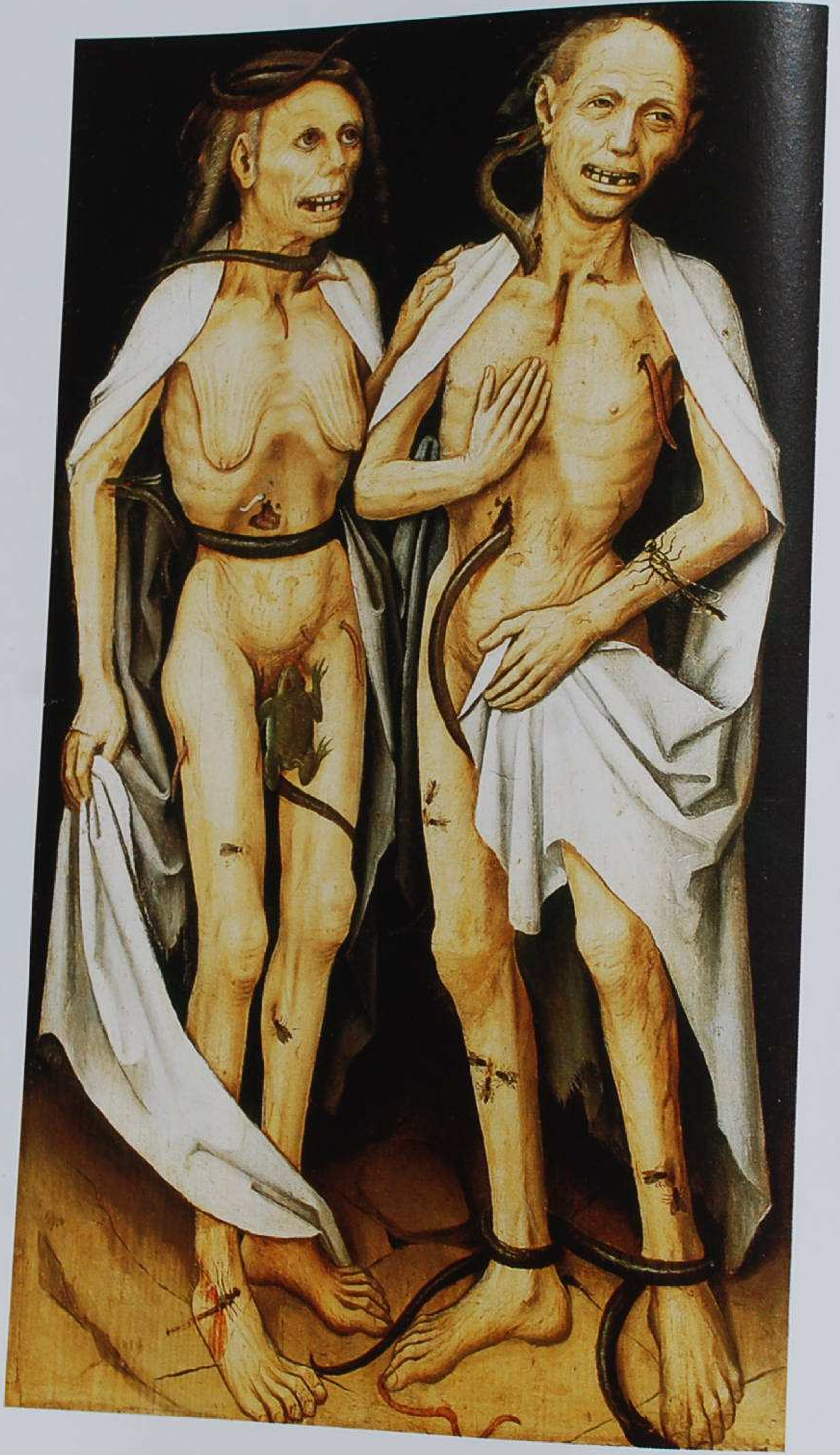
da esquerda para a direita

Corpo mumificado,
c. 1599, Palermo,
Catacumba
dos Capuchinhos

Corpos mumificados,
c. 1599, Palermo,
Catacumba dos
Capuchinhos

Caveira de sarcófago
do imperador Carlos VI,
c. 1618, Viena,
cripta da Igreja
dos Capuchinhos

Apenas este corpo...
Sebastiano Paoli (1684-1751)
Sermões quaresmais
Assim que este corpo, bem composto, todavia, e bem organizado, estiver fechado no sepulcro, mudando de cor ficará pardacento e morto, mas de um certo palor e de uma certa lividez que dão náusea e que dão medo. Mas escurece depois da cabeça aos pés; e um calor tetro e fosco, como de carvão apagado, o envolve e recobre. Então, no rosto e no peito e no ventre, começa estranhamente a inchar; sobre este inchaço estomacal nasce um mofo fétido e untuoso, sórdido argumento da corrupção próxima. Nem se passa muito tempo e o ventre, tão amarelento e inchado, começa a lacerar-se e a dar um estouro aqui, lá um rasgão: dos quais espirra fora uma lenta lava de podridão e de imundícies nas quais, aos pedaços e em bocados, aquela carne negra e podre bóia e nada. E aqui vê-se a ondejar um meio olho verminoso, ali um pedaço de lábio pútrido e corrompido e mais adiante um grupo de vísceras laceradas e lívidas. Nesta untuosa lama gera-se uma quantidade de pequenas moscas, de vermes e outros nojentos animaizinhos que borbulham acotovelando-se naquele sangue corrupto e, agarrados àquela carne apodrecida, eles a comem e a devoram. Uma parte desses vermes surge do peito, uma outra com um não sei quê de sujo e de ranhento escorre das narinas; enviscados naquela podridão, outros entram e saem da boca e os mais safos vão e vêm, pululam e gorgolejam pela garganta abaixo.



Mestre do Reno Superior, *Os amantes desencarnados, a Morte e a Luxúria,* séc. XVI, Musée de Strasbourg

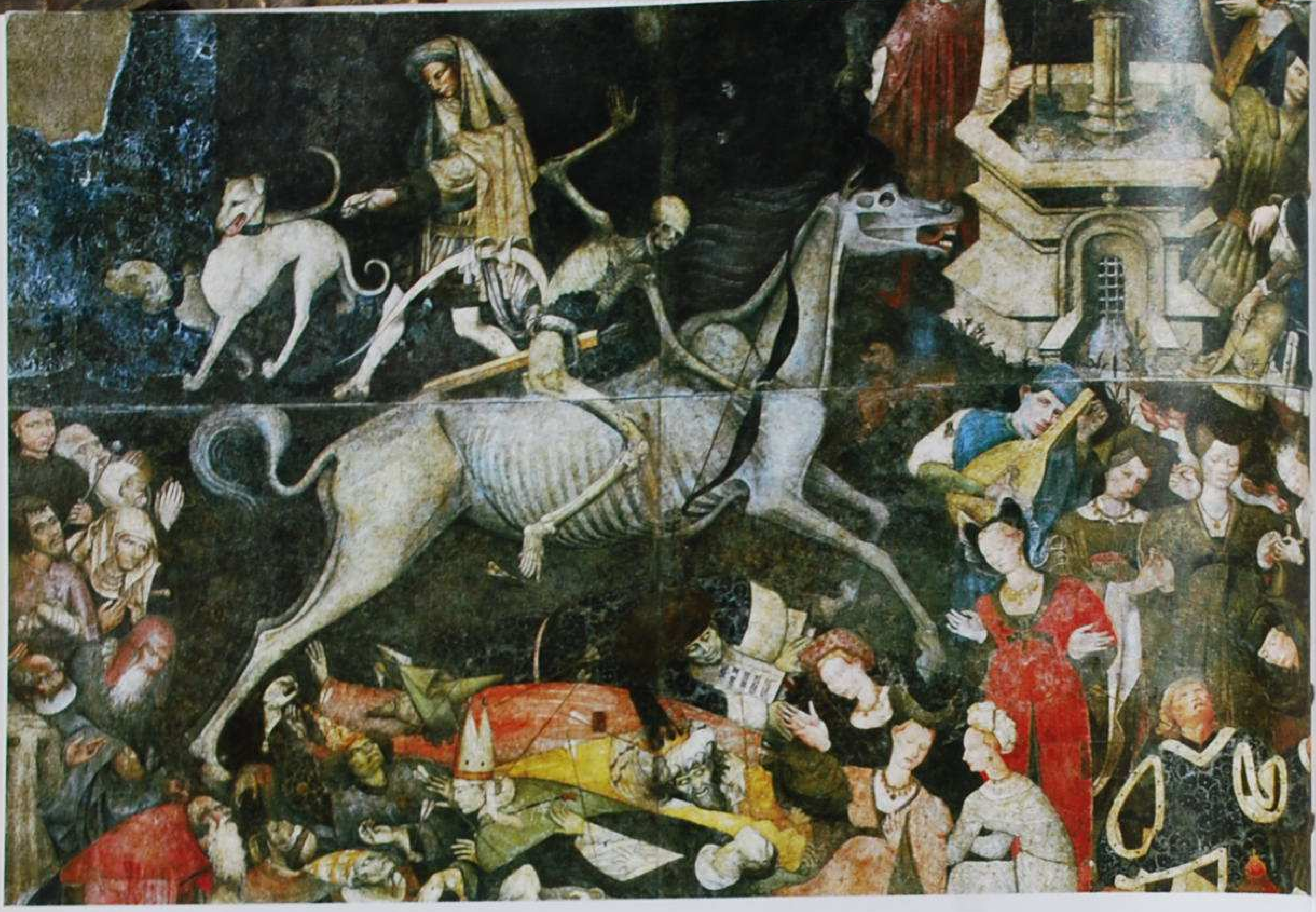
Outras histórias ilustradas contam de três cavaleiros que encontram no bosque três esqueletos que se exibem como um espelho do futuro próximo que espera por todos (a legenda diz: "Nós éramos como sois agora, vós sereis como agora somos!"). Outras vezes, encontram um corpo em decomposição e um monge para recordar o destino que os aguarda. Também são dedicados ao tema muitos afrescos como *O encontro dos três vivos com os três mortos* (séc. XIV), na Abadia de Santa Maria de Vezzolano, o *Confronto dos três vivos e dos três mortos* (séc. XV), na Sacristia de San Luca, em Cremona, ou o afresco, ora mutilado, da fachada do *Oratorio dei Disciplini*, em Elusone (séc. XV), que reúne os dois temas: o triunfo da morte e a dança macabra.

Em tempos modernos, talvez até em concomitância com a experiência dos primeiros anfiteatros de anatomia, a idéia ainda carnavalesca do triunfo é substituída na literatura penitencial pela descrição minuciosa e horripilante dos espasmos da agonia ou do corpo morto em putrefação (ver, por exemplo, o texto de **Sebastiano Paoli**).

Na literatura moderna, inumeráveis são as variações sobre o tema do triunfo da morte. Basta citar, por exemplo, **Baudelaire** e um texto recente de **DeLillo**.

Uma outra forma, tanto erudita quanto popular, de celebração da morte foi a Dança Macabra, que tinha lugar nos locais sagrados e nos cemitérios. A etimologia do termo *macabro*, bastante recente, permanece controversa (vem, talvez, do árabe ou do hebraico, talvez do nome de alguém, como Macabrés) e, provavelmente, o ritual nasce em razão dos terrores difundidos pela grande peste negra do século XIV, nem tanto para aumentar o terror da espera, quanto para exorcizar o medo e ganhar intimidade com o momento final. A dança mostra papas, imperadores, monges e donzelas que dançam todos juntos guiados por esqueletos, e celebra a caducidade da vida e o nivelamento de qualquer diferença de riqueza, idade e poder. Uma das imagens mais antigas (atualmente perdida) é de 1424, no cemitério parisiense da Église des Innocents, mas dela restam apenas reproduções em gravura.

No Renascimento, surge uma série de livros de formato pequeno com gravuras da Dança Macabra, as mais célebres devidas a Hans Holbein, sucessivamente reproduzidas até os dias de hoje: é uma seqüência de cenas cotidianas ou de episódios bíblicos em que um ou mais esqueletos acompanham os protagonistas humanos para recordar que a morte, sempre à espreita, é a inelutável companheira da vivência humana. Muitos exemplos das primeiras imagens projetadas graças à técnica da "câmera escura", no século XVII, têm como tema o esqueleto, e talvez a última e célebre reaparição da Dança Macabra possa ser vista em *O sétimo selo* de Ingmar Bergman.



Triunfo da morte,
início do séc. XV,
Palermo,
Palazzo Abatellis,
Museo Regionale
della Sicilia

nas páginas seguintes
Pieter Bruegel,
o Velho,
Triunfo da morte,
1562, Madri,
Museo del Prado

Dança macabra

Charles Baudelaire (1821-1867)
Quadros parisienses

Vaidosa, qual mortal, da fidalga estatura,
Com seu buquê, a luva e o lenço balouçante,
Tem ela a inércia e a singular desenvoltura
De uma coquete esguia de ar extravagante.

Quem viu jamais no baile um porte tão sublime?
O vestido abundante, em rútilo esplendor,
Descai em dobras sobre um pé que se comprime
Em rico borzeguim, belo como uma flor.

A mantilha que ondula à borda das clavículas,
Qual lascivo regato a roçar no rochedo,
recobre, com temor das pilhérias ridículas,
Os fúnebres ardis que ela guarda em segredo.

As trevas e o vazio inundam-lhe a pupila,
E o crânio, com artísticas flores penteado,
Sobre as vértebras frágeis indolente oscila.
Ó fascínio de um nada loucamente ornado!

Alguns verão em ti uma caricatura,
E sedentos da carne voltam sempre o rosto
à anônima elegância da humana ossatura.
Atendes, esqueleto, à essência de meu gosto!

Vens então denegrir, com teu ar de desgraça,
A doçura da vida? Ou qualquer coisa a doer,
Pungindo ainda a tua agônica carcaça,
te impele, tão ingênua, ao sabá do prazer?

(...)

Teus olhos abissais, cheios de horrendos sonhos,
Fazem girar tudo em redor, e os mais prudentes
Jamais contemplarão sem vômitos medonhos
O sorriso fatal de seus trinta e dois dentes.

Mas quem nos braços nunca teve um esqueleto,
Ou sequer uma vez não se nutriu do além?
Que importa o aroma, o traje, o enfeite mais faceto?
Quem de raro se faz crê-se belo também.

Depois que eu me for

William Shakespeare
Sonetos, 71 (1609)

Quando eu morrer não chores por mim
Do que hás de ouvir triste sino a dobrar
Dizendo ao mundo que eu fugi enfim
Do mundo vil pra com os vermes morar.
E nem relembres, se estes versos leres,
A mão que os escreveu, pois te amo tanto
Que prefiro ver de mim te esqueceres
Do que o lembrar-me te levar ao pranto.
Se leres estas linhas, eu proclamo,
Quando eu, talvez, ao pó tenha voltado,
Nem tentes relembrar como me chamo:
Que fique o amor, como a vida, acabado.
Para que o sábio, olhando a tua dor,
Do amor não ria, depois que eu me for.

Uma visão de necrotério

Sylvia Plath (1932-1963)

No panorama bruegeliano de fumo e morte
só os dois estão cegos àquela horda de podridão:
À deriva no mar da saia dela,
seda celeste, ele canta olhando
seus ombros nus e ela, reclinando-se
para ele, solfeja uma partitura,
ambos surdos ao violino
do esqueleto
que sombreia sua canção.
Estes flamengos em flor;
não por muito tempo.
E todavia a desolação do quadro
poupa o pequeno refúgio,
absurdo, delicado, no canto,
embaixo à direita.

Comentário ao triunfo da morte de Bruegel

Don DeLillo (1936)
Underworld

Mortos que vêm buscar os vivos. Mortos envoltos no sudário, regimentos de mortos a cavalo, um esqueleto tocando gaita (...)

Olha a carreta dos condenados à morte, cheia de caveiras. Está parado no corredor e observa o homem seguido de cães.

Olha o cão macilento que mordisca o recém-nascido entre os braços da mãe morta. São sabujos compridos, descarnados e famélicos, são cães de guerra, cães do inferno, sabujos de fossa comum infestados de parasitos, de tumores caninos e cânceres caninos.

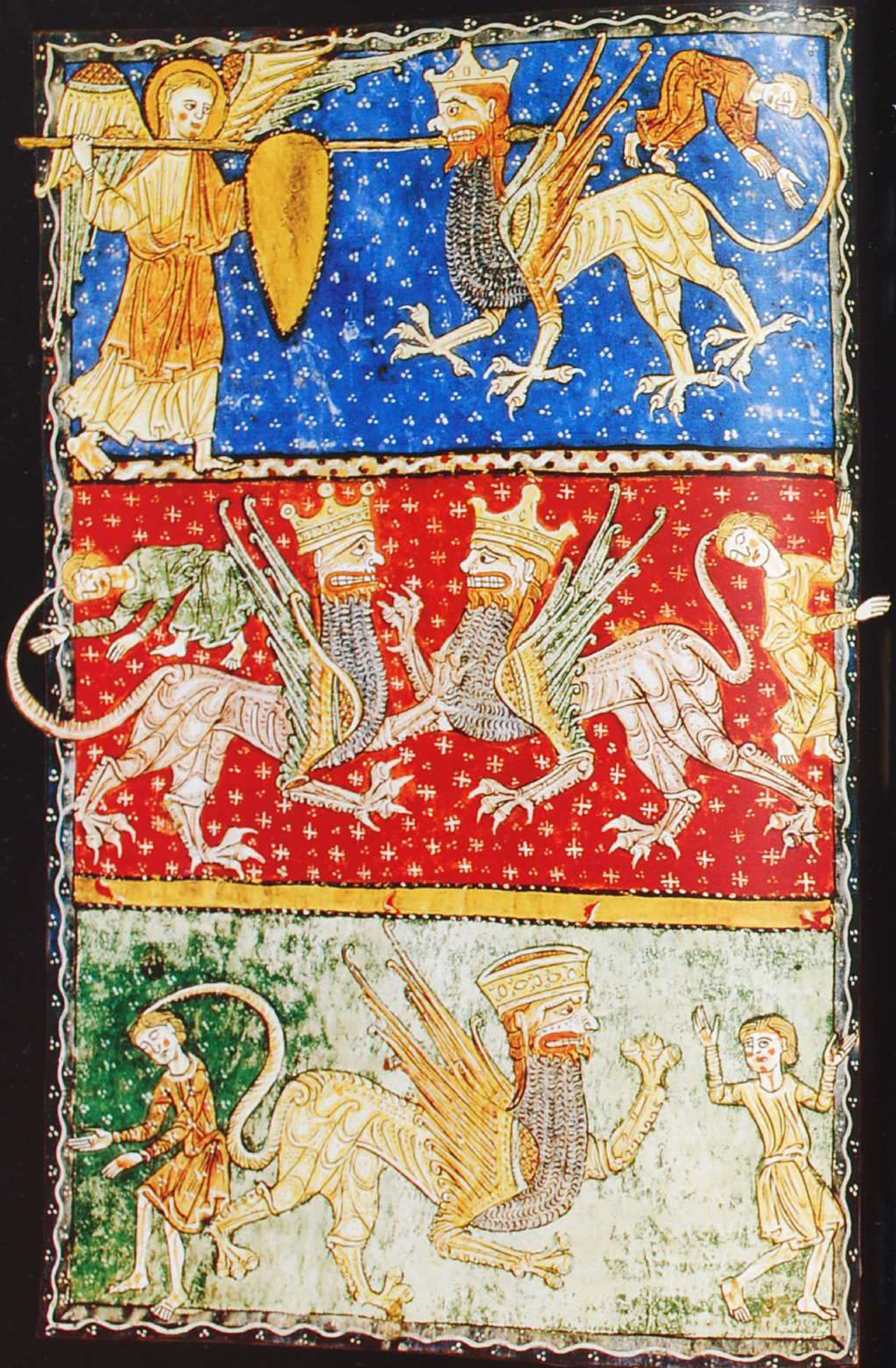
O caro Edgar sem-germe – o homem que mandou instalar em casa um equipamento de filtragem do ar para fumigar as partículas de poeira – é fascinado por úlceras, lesões e corpos macilentos, desde que o seu contato com a fonte seja puramente figurativo.

Encontra uma segunda mulher morta no meio da cena, cavalgada por um esqueleto. A posição é inequivocamente sexual. Mas tens mesmo certeza, Edgar, de que é uma mulher aquela que está sendo montada e não um homem? Edgar está parado no corredor circundado por gente que festeja, mas tem os olhos fixos nas páginas. O quadro possui uma imediatez que ele considera assombrosa. Sim, os mortos se encarniçam sobre os vivos. Mas depois começa a perceber que os vivos são pecadores. Jogadores de cartas, amantes libidinosos, vê um rei com seu manto de arminho e suas riquezas recolhidas em bauzinhos. Os mortos vieram esvaziar os odres cheios de vinho, oferecer uma caveira na travessa a uma mesa de notáveis. Vê voracidade, luxúria e cupidez (...)

Esqueletos que tocam tímpano. O morto vestido com um saio dedica-se a cortar a garganta de um peregrino.

As cores da carne sanguinolenta e as pilhas de corpos, isto é um levantamento dos modos mais horríveis de morrer.

Olha o céu flamejante no extremo horizonte, além dos promontórios na página esquerda – a Morte alhures, a Conflagração difusa, o Terror por toda parte, gralhas, corvos pairando silenciosos, o corvo empoleirado na garupa do cavalinho branco, preto e branco para sempre.



O Apocalipse, o inferno e o diabo

1. Um universo de horrores

O feio, sob a forma do terrificante e do diabólico, faz seu ingressso no mundo cristão com o Apocalipse de são João Evangelista. Não é que faltassem menções ao demônio e ao inferno no Antigo Testamento e nos outros livros do Novo Testamento, mas nesses textos o diabo é nomeado sobretudo através das ações que realiza e dos efeitos que produz (as descrições dos endemoniados nos Evangelhos, por exemplo), à exceção do *Gênesis*, onde assume forma de serpente. Ele nunca aparece com a evidência "somática" com que será representado na Idade Média e, da mesma forma, os padecimentos dos pecadores no além-túmulo (prantos e ranger de dentes, fogo eterno) são citados de maneira bastante genérica, sem nunca oferecer imagens vívidas e evidentes.

O *Apocalipse* é, ao contrário, uma representação sacra (que hoje seria chamada de *disaster movie*, um daqueles filmes que versam sobre incêndios, terremotos e cataclismos), na qual nenhum detalhe é poupado. Com a condição, bem entendido, de não se tentar fazer uma interpretação alegórica do texto, o que já foi feito por vários exegetas, mas de lê-lo como narrativa literal de "coisas verdadeiras" que vão acontecer, pois assim ele foi lido ou ouvido pela cultura popular e é assim que inspirou as imagens artísticas dos séculos que se seguiriam.

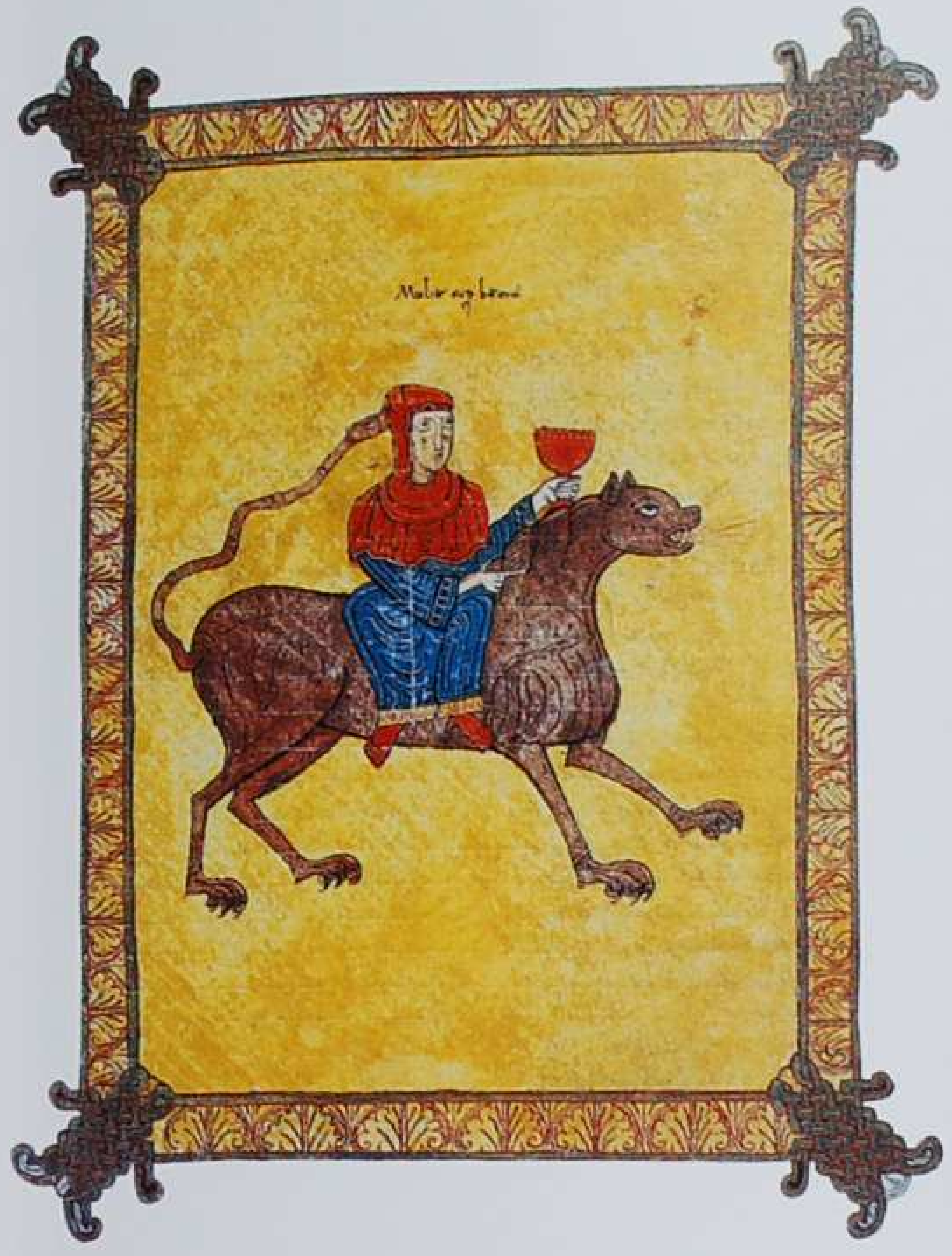
Luta com os gafanhotos, Apocalipse de São Severo, séc. XI, Paris, Bibliothèque Nationale

No final do primeiro século de nossa era, na Ilha de Patmos, o apóstolo João (ou, em qualquer caso, o autor do texto) tem uma visão e passa a narrá-la segundo as regras do gênero literário "visão" (ou *apokalypsis*, revelação), comum à cultura hebraica.

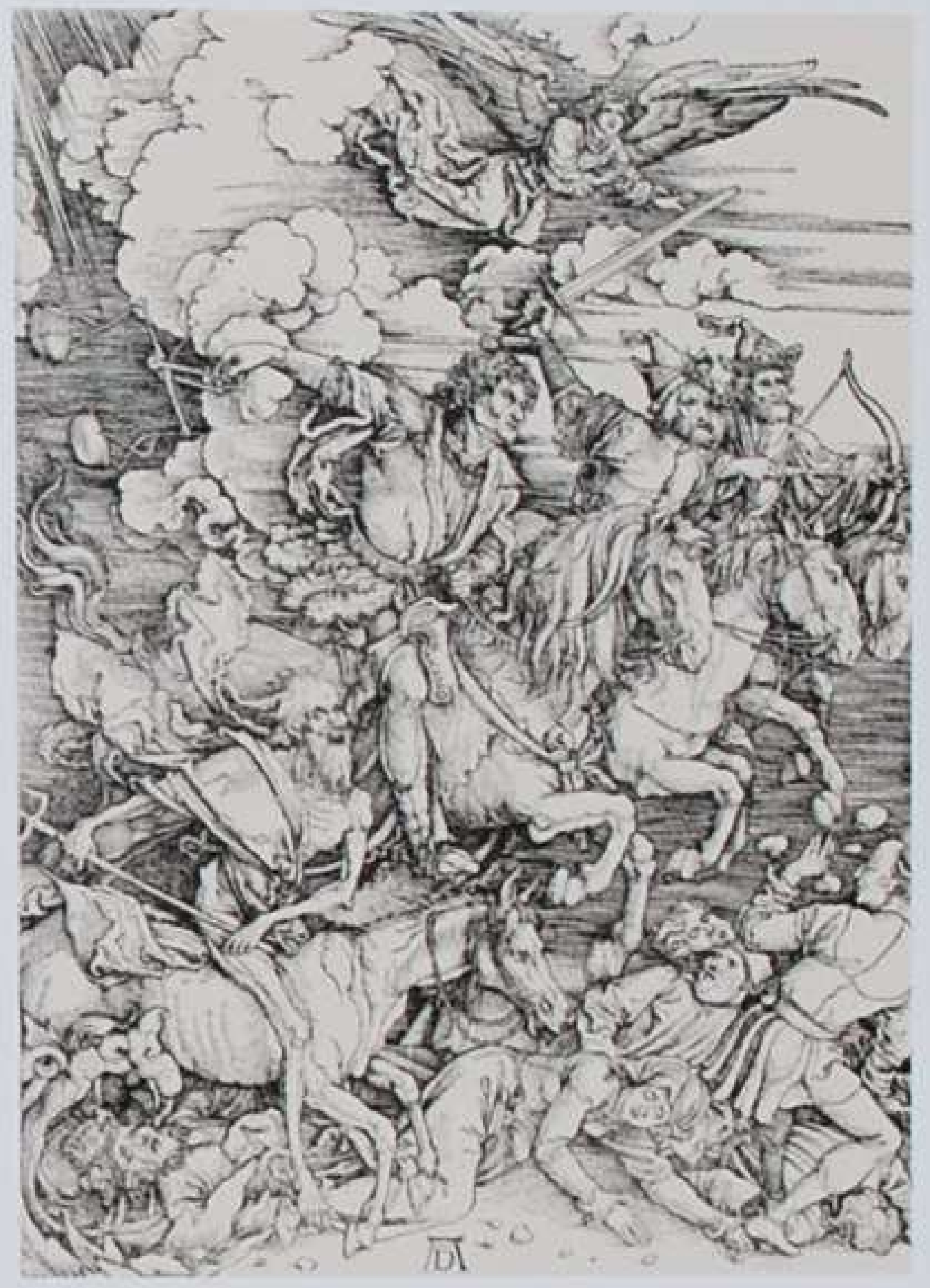
O autor ouve uma voz que lhe impõe que escreva o que verá e que envie o escrito às sete Igrejas da província asiática. Ele vê sete candelabros de ouro e no meio deles alguém semelhante a um filho de homem, com os cabelos brancos e os pés incandescentes como bronze fundido e a voz como estrondo de águas torrenciais. Na mão direita tinha sete estrelas e de sua boca saía uma espada. E vê um trono com Alguém sentado, e um arco-íris envolvia o trono com reflexos de esmeralda. Ao redor desse trono vinte e quatro Anciãos e no meio do trono e a seu redor, quatro Viventes: um leão, um touro, um animal com feições de homem e uma águia em vôo. Na mão direita daquele que está sentado no trono há um livro selado com sete selos, que ninguém era capaz de abrir. Surge então um Cordeiro com sete chifres e sete olhos, adorado pelos Viventes e pelos Anciãos, e, aberto o primeiro selo, aparece um cavalo branco montado por um cavaleiro vitorioso; aberto o segundo, um cavalo vermelho cujo cavaleiro recebe uma grande espada; aberto o terceiro, aparece um cavalo negro cujo cavaleiro carrega uma balança; aberto o quarto, um cavalo esverdeado montado pela Morte; aberto o quinto, retornam as almas dos mártires; aberto o sexto, há um grande terremoto, o sol torna-se negro, a lua inteira como sangue, as estrelas se precipitam sobre a terra e o céu se afasta como um livro que é enrolado.

Antes que seja aberto o sétimo selo, surge uma multidão vestida de branco composta pelos eleitos de Deus. Em seguida, o sétimo selo é aberto e os sete anjos imóveis diante de Deus começam a soar suas sete trombetas e a cada toque de cada uma das trombetas sucedem-se chuvas de granizo e fogo devastando a terra, a terça parte do mar se transforma em sangue, perecem todas as criaturas, uma estrela cai do céu, os planetas são reduzidos em um terço de seu tamanho, abre-se o poço do Abismo, do qual saem fumaça e nuvens de gafanhotos como guerreiros terríveis guiados pelo Anjo do Abismo; e quatro anjos, libertados do rio Eufrates onde estavam presos, avançam com exércitos, envergando couraças de fogo e montando cavalos com cabeças de leão, e a terça parte dos habitantes da terra perece, vítima das caudas dos cavalos, como serpentes, e de suas bocas ferinas.

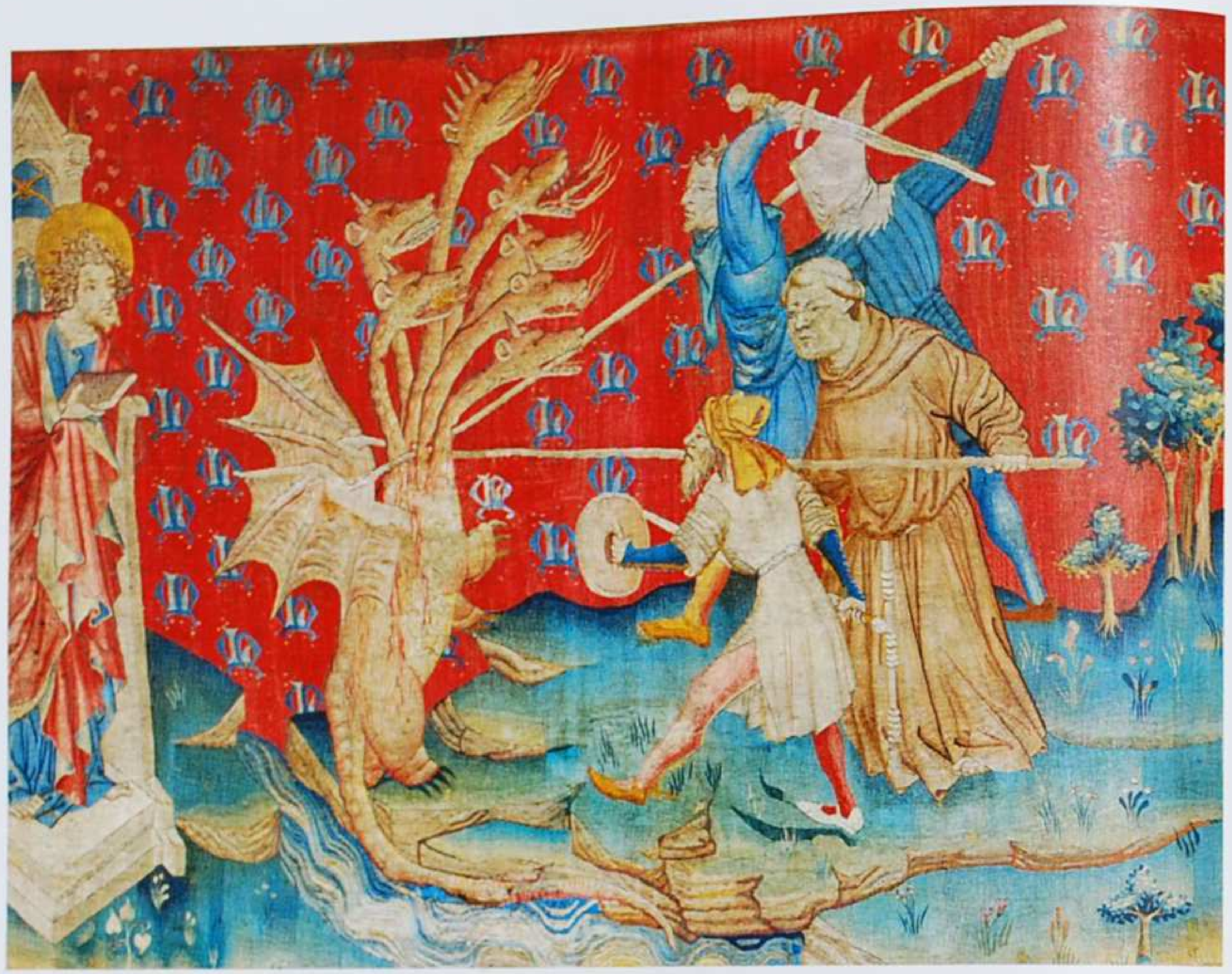
Ao som da sétima trombeta, aparece a Arca da Aliança, surge uma Mulher vestida de sol e lua, coroada por doze estrelas, um Dragão vermelho com sete cabeças coroadas por diademas e dez chifres e um filho que nasce da Mulher e é recebido ao lado de Deus. Trava-se uma terrível batalha entre Miguel, os anjos e o Dragão, o Dragão cai na terra e tenta perseguir a Mulher, que escapa graças a intervenções das forças naturais, enquanto o Dragão se detém à beira do mar. E do mar surge uma Besta com dez chifres e sete cabeças, semelhante a uma pantera com patas de urso e boca de leão que, acompanhada da terra inteira, que agora a venera, e vomitando blasfêmias contra Deus, guerreia contra os santos e consegue vencê-los, assistida por uma outra Besta saída da terra, um falso profeta (que a tradição sucessiva identificará com o Anticristo), que transforma os homens em súcubos e escravos da primeira Besta. Mas chega a hora da primeira desforra: reaparece o Cordeiro com cento e quarenta e quatro mil eleitos consagrados à virgindade, anjos profetizam a queda de Babilônia e, sobre uma nuvem branca, surge o juiz supremo, semelhante a um filho de homem, trazendo nas mãos uma foice afiada, assim como os anjos que o secundam, de forma que se segue um grande e punitivo massacre. Anjos com sete pragas completam a obra e a Besta é vencida. Abre-se no céu o templo da Tenda do Testemunho e os anjos das sete pragas carregando sete taças cheias de ira divina mais uma vez espalham morte e terror e úlceras malignas. A água do mar e dos rios transforma-se em sangue, o sol queima os sobreviventes, as trevas e a seca atormentam os vivos. Da boca do Dragão, da Besta e do falso profeta saem três espíritos impuros semelhantes a rãs que reúnem os reis da terra e dá-se a batalha decisiva entre as forças do bem e as forças do mal, no lugar chamado Armagedon. A grande Prostituta reaparece sobre uma Besta escarlate com sete cabeças e dez chifres, carregando uma taça de ouro cheia com suas impudicícias, mas será derrotada pela rebelião daqueles que havia seduzido. Babilônia cai e a ira de Deus destrói a cidade. Os anjos, os Anciãos e os Viventes cantam a vitória de Deus e aparece no céu um guerreiro montado em um cavalo branco que lidera os brancos exércitos vitoriosos. Juntos capturam a Besta e precipitam-na, com o falso profeta, em um lago de fogo ardente de enxofre.



A meretriz da Babilônia,
Apocalipse do Beato de
Burgo de Osma,
séc. XI,
Arquivo da Catedral



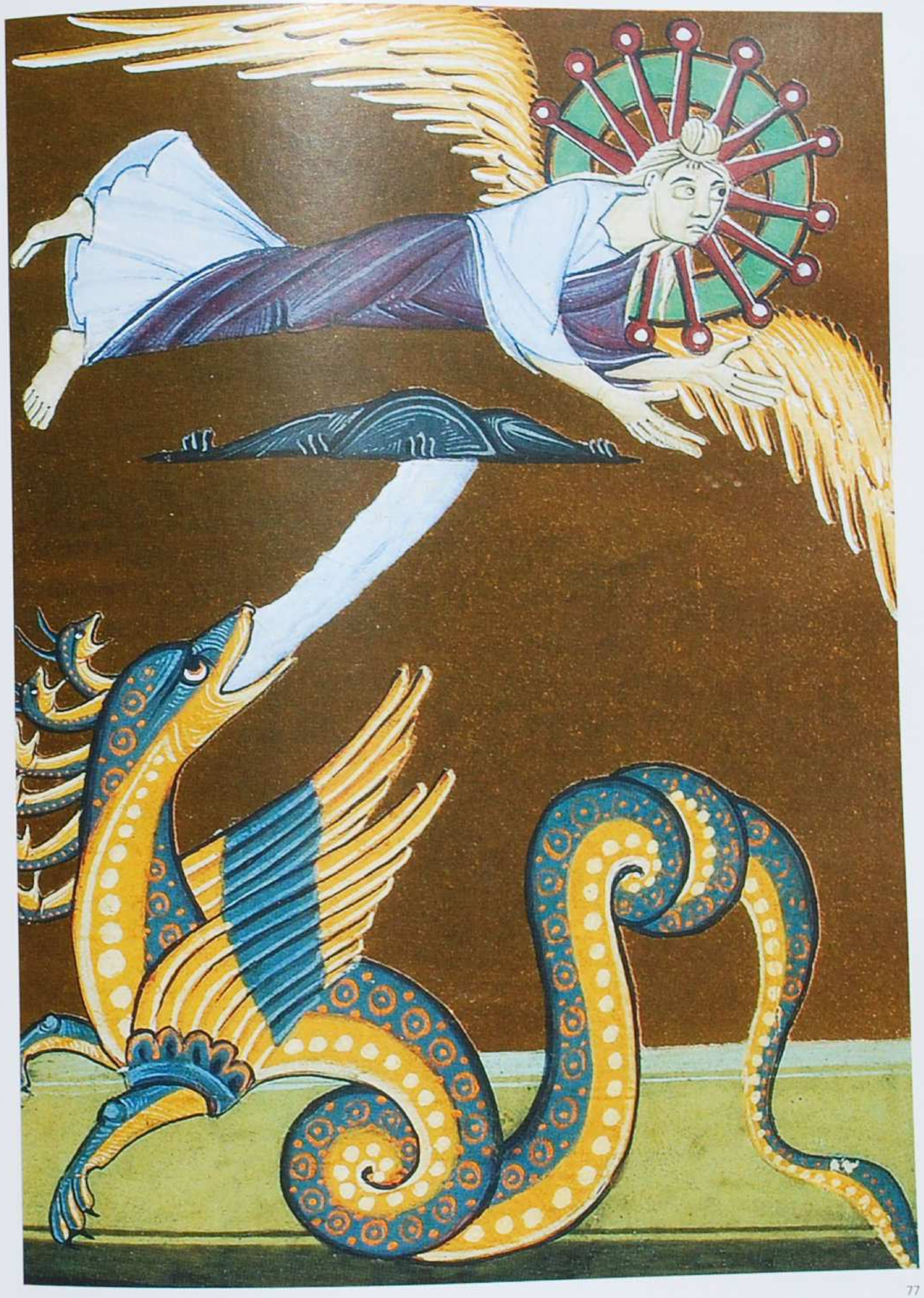
Albrecht Dürer,
Os quatro cavaleiros
do Apocalipse,
1511,
Paris, Musée du Louvre



Arrases do Apocalipse,
c. 1300,
Angers

em face
A besta que vem do mar, Apocalipse de Bamberg, ms. 140, séc. XI,
Staat Bibliothek

Nesta altura, o vigésimo capítulo diz que chega um anjo que acorrenta o Dragão ao Abismo, onde ficará por *mil anos*. Depois de mil anos, Satanás, o Dragão, voltará por pouco tempo para seduzir as nações, mas está destinado a ser derrotado uma última vez e jogado no lago de fogo e enxofre com a Besta e o falso profeta, enquanto Cristo e seus bem-aventurados reinarão sobre a terra por mil anos. Cumpre-se enfim o Juízo Final e aparece, descida do céu, a Cidade Santa, a Jerusalém Celeste, fulgurante de ouro e pedras preciosas (mas esta esplêndida visão, que mereceria um capítulo à parte, diz respeito antes a uma história da beleza). É evidente o repertório de criaturas monstruosas e vicissitudes tremendas que essa visão introduz no imaginário cristão. Mas o que gerou séculos de discussão foi sobretudo a ambigüidade substancial do capítulo 20. Segundo uma interpretação, o milênio em que o diabo permanecerá acorrentado ainda não começou e, portanto, ainda estamos à espera de uma idade de ouro. Segundo a outra, como a de Agostinho em *Cidade de Deus*, o milênio representa o período que vai da Encarnação ao fim da história, sendo, portanto, aquele que já estamos vivendo. Mas, nesse caso, a espera do milênio é substituída pela espera de seu final, com os terrores que hão de segui-lo, o retorno do demônio e de seu falso profeta, a segunda vinda de Cristo e o fim do mundo.

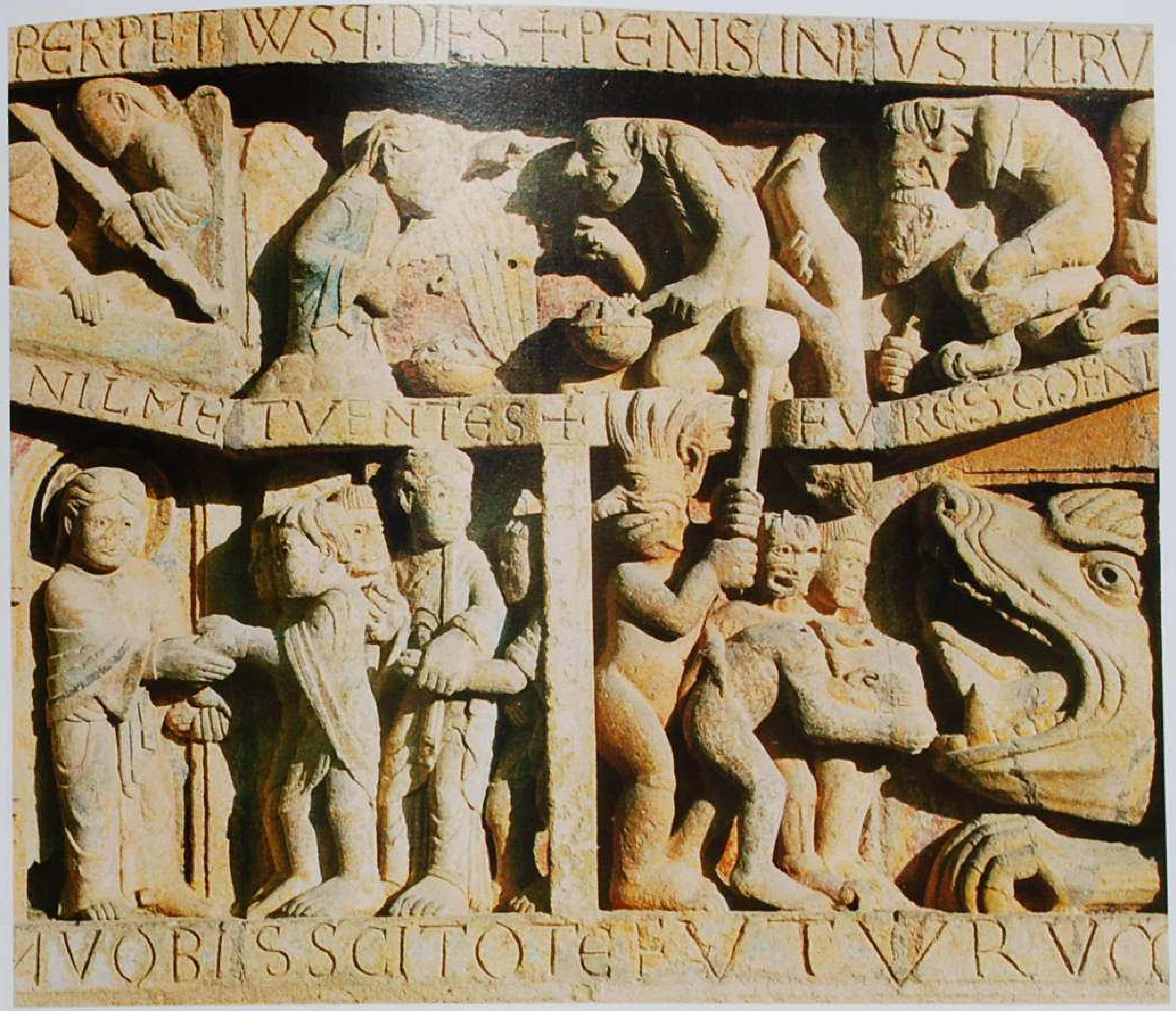


Uma leitura desse tipo encheu de angústias *milenaristas*, justamente aqueles que viviam o final do primeiro milênio. A história do *Apocalipse* se move entre estas duas leituras possíveis com uma alternância de euforia e disforia e uma perene sensação de espera e tensão por algo (maravilhoso ou terrível) que deve acontecer.

Mas o *Apocalipse* e seus exegetas só haviam *falado* de tudo isso: faltava agora traduzi-lo em imagens compreensíveis também para os iletrados. Entre todas as interpretações do texto joanino, a que obteve o mais retumbante sucesso foi um comentário elefantino de centenas de páginas contra as poucas dezenas ocupadas pelo texto interpretado: trata-se de *In Apocalipsim, Libri Duodecim* do Beato abade de Liébana (730-785), que escreve na Espanha visigótica para a corte de rei de Oviedo. Inútil listar as ingenuidades e as misceláneas de tal comentário: talvez fosse fascinante justamente por sua exacerbada lutulência. Em todo caso, ele é copiado em numerosos manuscritos, cada um deles guarnecido por esplêndidas miniaturas (obras-primas da arte moçarábica), em uma seqüência impressionante de códices de fabulosa beleza, todos produzidos entre os séculos X e XI. Estas miniaturas dos chamados "Beatos" irão inspirar grande parte da arte figurativa medieval, primeiramente as esculturas das abadias românicas que se erguiam ao longo das quatro vias de peregrinação a Santiago de Compostela, mas em seguida também as catedrais góticas. Dentre os vários temas apocalípticos, estes portais e tímpanos irão privilegiar o Cristo entronado e cercado pelos quatro evangelistas, o Juízo Final e, portanto, o Inferno. Mas por outras vias, através de outros códices miniaturados e de outros ciclos pictóricos, difundem-se também as imagens diabólicas, os dragões do abismo, as bestas com sete cabeças e dez chifres, a prostituta de Babilônia sobre a besta escarlate. Assim, a partir da tradução visual de um texto esplêndido (além da promessa de glória final com que se conclui), o medo do fim penetra no imaginário medieval.

A influência mais visível historicamente do texto de João teve, em todo caso, um caráter social e político e diz respeito aos chamados "terrores do milênio" e ao nascimento dos movimentos milenaristas.

Durante um longo tempo, acreditou-se que na noite fatal de 31 de dezembro do milênio a humanidade estaria velando nas igrejas à espera do fim do mundo ou da possibilidade de irromper em cantos de alívio na manhã seguinte, e sobre esta lenda estenderam-se os historiadores românticos. Não só os textos da época não trazem nenhuma referência aos terrores, como também as únicas fontes à disposição dos que sustentavam que eles realmente ocorreram eram constituídas por autores quinhentistas. Os humildes daquela época não sabiam que estavam no ano mil, pois a datação a partir do nascimento de Cristo, e não do pretenso início do mundo, ainda não era de uso corrente. Recentemente, defendeu-se a tese de que existiram terrores endêmicos, mas subterrâneos, em ambientes populares instigados por pregadores propensos à heresia, e que, por isso, os textos oficiais não mencionavam os fatos.


PERPETI WSQ:DIES + PENIS IN IUSTI ERU
NIL ME TUENTES + FURES COENI
VOBIS SCITOTE FUTURUC

Inferno,
Conques,
Abadia
de Sainte Foy,
séc. XII

Antes do fim
Vincent de Beauvais (séc. XII-XIII)
Speculum historiale, XXXI, 111

No primeiro dia, o mar se elevará quarenta côvados sobre as montanhas e se erguerá de sua superfície como um muro. No segundo, afundará tanto que a muito custo se deixará ver. No terceiro, os monstros marinhos, surgindo sobre a superfície do mar, emitirão rugidos até o céu. No quarto, o mar e as águas todas pegarão fogo. No quinto, a relva e as árvores suarão um orvalho de sangue. No sexto, os edifícios desmoronarão. No sétimo, as pedras se chocarão entre elas. No oitavo, haverá um terremoto universal. No nono, a terra será nivelada. No décimo, os homens sairão das cavernas e andarão vagando como loucos, sem poderem se comunicar. No décimo primeiro, os ossos dos mortos ressurgirão. No décimo segundo, as estrelas cairão. No décimo terceiro, os sobreviventes morrerão para ressurgir com os mortos. No décimo quarto, céu e terra queimarão. No décimo quinto haverá um novo céu e uma nova terra e todos ressurgirão.

Em todo caso, muitos autores medievais como **Rodolfo, o Glabro**, detiveram-se, se não nos terrores daquele fim de ano fatal, no tema dos terrores milenaristas e, portanto, angústias relativas ao fim do mundo sempre reafloraram na cultura medieval. É preciso compreender que, para homens que viviam em séculos atormentados pelas invasões e pelos massacres que se seguiram à queda do império romano, a visão de João não era uma fantasia mística, mas o retrato veraz do que estava acontecendo com eles e uma ameaça do que ainda poderia vir a acontecer.

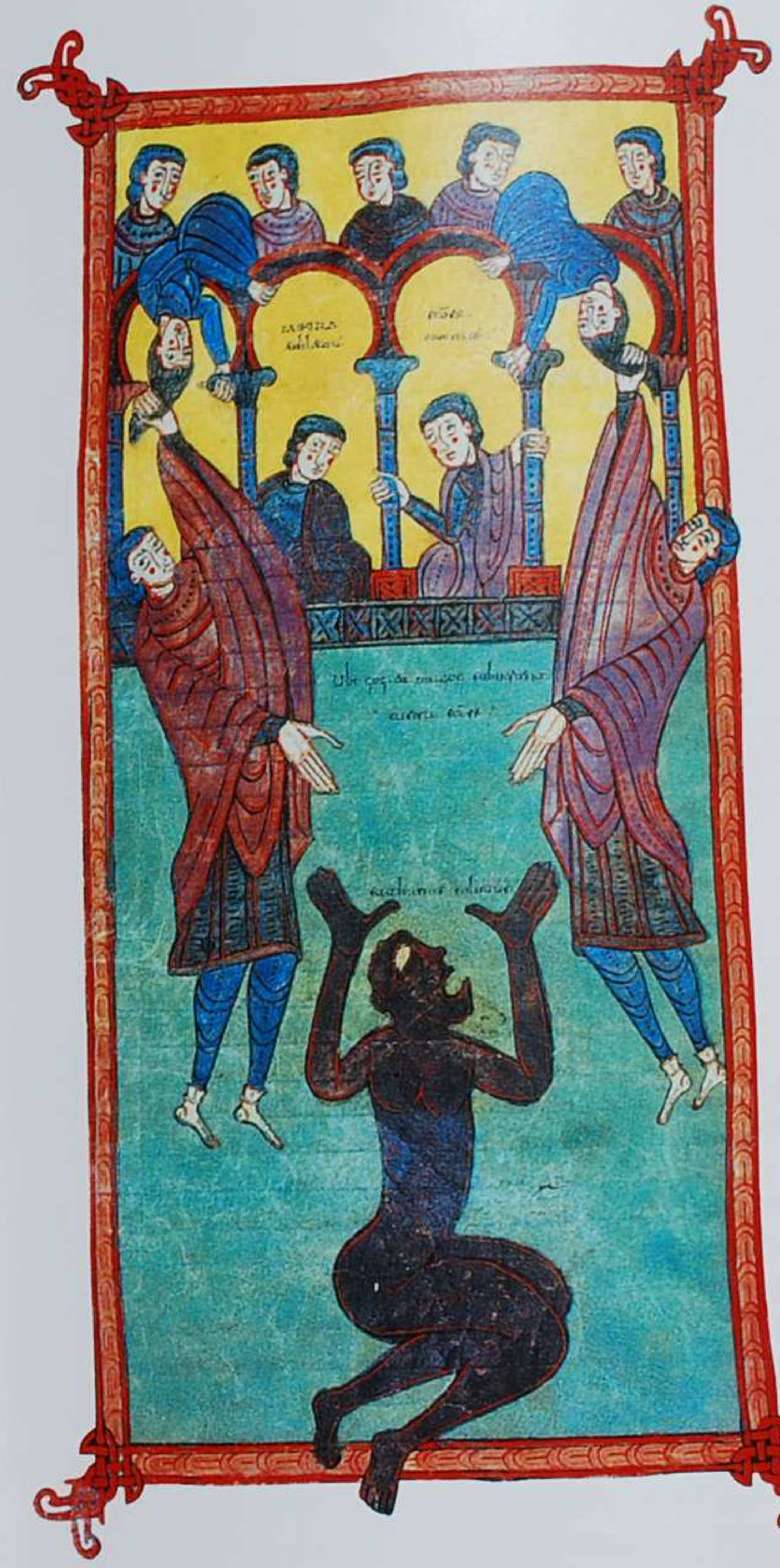
No entanto, se as inquietudes anteriores ao ano Mil eram sofridas passivamente por populações camponesas que não conseguiam ver nenhuma escapatória, no novo milênio toda uma gama de diferenças sociais se delineia e as novas massas, que hoje definiríamos como "subproletárias", começam a ver no Apocalipse a promessa de um futuro melhor a ser conquistado através da revolta.

O milenarismo gera movimentos místicos como o profetismo de Joaquim de Flora (que fala de uma comunidade da igualdade que deverá instaurar uma idade de ouro) e o excessivo rigor franciscano dos chamados *fraticelos*, mas freqüentemente a passagem para essa Terceira Era desenha-se nos vários joaquimismos como oposição ao poder constituído e ao mundo da riqueza. Então, a pulsão mística desemboca na anarquia: rigorismo e dissolução, sede de justiça e banditismo vão caracterizar grupos inquietos, arrebatados por um líder carismático – nos quais, da inspiração apocalíptica, emerge apenas o gosto pela violência purificadora, que não raro se exerce (para identificar um representante do Anticristo) sobre os judeus.

Movimentos milenaristas surgiram em vários séculos, e ainda surgem nos nossos dias em comunidades marginais que muitas vezes deram ensejo até a suicídios coletivos. Para falar apenas do início dos tempos modernos, bastaria recordar episódios como a revolta dos camponeses durante a reforma protestante, que foi transformada em utopia de uma sociedade igualitária por Thomas Müntzer (que se definia como a foice afiada por Deus para ceifar os inimigos e via em Lutero a Besta e a Prostituta de Babilônia) ou como os *anabatistas* de Münster, que chamavam sua cidade de Nova Jerusalém, anunciavam a destruição do mundo antes da Páscoa, viam em João de Leida o Messias dos últimos dias e acabaram morrendo em um massacre que parecia imaginado por João no *Apocalipse*.

Este e outros movimentos nasciam como reação às fealdades narradas pelo vidente de Patmos, com a intenção de superá-las para instaurar uma época feliz em que Satanás, com suas obras e suas pompas, estivesse definitivamente derrotado.

Os sectários do Apocalipse cederam algumas vezes ao fascínio da Besta e de sua violência, fazendo correr novos rios de sangue, mas isso também é uma outra prova da capacidade de sedução desse texto terrível.



Gog e Magog, *Apocalipse* do Beato de Burgo de Osma, séc. XI, Arquivo da Catedral

Os terrores do milênio

Rodolfo, o Glabro (séc. X-XI)
Histórias do ano mil, IV, 9-10

Ao aproximar-se o ano 1033 da Encarnação de Cristo, isto é, mil anos depois da paixão do Salvador, muitos personagens famosos morreram no mundo latino (...) Pouco depois, a escassez começou a se espalhar por todo o mundo, ameaçando quase toda a humanidade de morte. De fato, as condições climáticas estavam tão alteradas que nunca chegava o momento propício para semear nem o período justo para a colheita, sobretudo por causa das inundações. Os elementos pareciam estar em guerra entre si, mas, ao contrário, eram certamente uma punição do orgulho dos homens (...)

Todas as camadas da população foram atingidas pela escassez de alimento; ricos e não tão ricos ficaram tão descarnados de fome quanto os pobres (...)

Quando não havia mais quadrúpedes ou pássaros para comer, os homens, levados pelas garras terríveis da fome, foram obrigados a aceitar todo tipo de carne, mesmo de animais mortos e outras coisas repugnantes. Alguns tentaram escapar da morte recorrendo às raízes silvestres e às plantas aquáticas, mas foi inútil: não há escapatória contra a ira vingadora de Deus a não ser voltar-se para si mesmo. São horripilantes de contar as perversões a que a humanidade ficou sujeita.

Naquela época – oh desgraça! – a fúria da fome obrigou os homens a devorar carne humana. Os viajantes eram atacados por homens mais fortes que eles e seus corpos esquartejados eram cozidos no forno e devorados. Muitos daqueles que migravam de um lugar para outro na esperança de escapar da escassez eram degolados durante a noite nas casas que os recebiam e serviam de pasto a seus anfitriões.

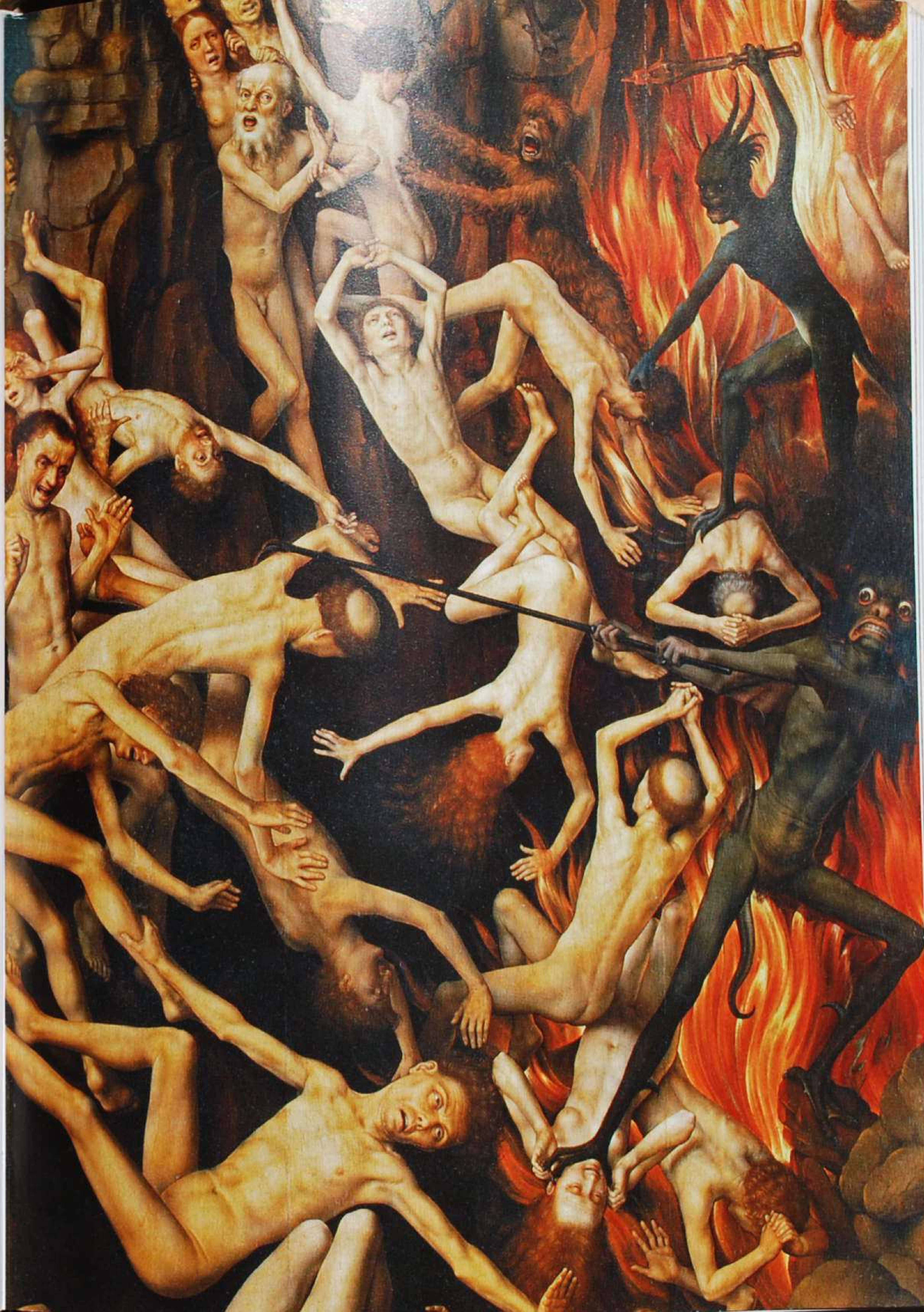
De fato, muitos atraíam as crianças com uma fruta ou um ovo, induzindo-as a segui-los até um local afastado para trucidá-las e devorá-las. Em muitos lugares os cadáveres dos mortos eram desenterrados e serviam, eles também, para aplacar a fome. Esta fúria delirante chegou a tais excessos que os animais abandonados estavam mais abrigados do risco de seqüestro que os homens. Como se comer carne humana tivesse se transformado em um hábito alimentar, houve um tal que a levou já cozida ao mercado de Tournus para vender como se fosse carne de um animal qualquer.

2. O inferno

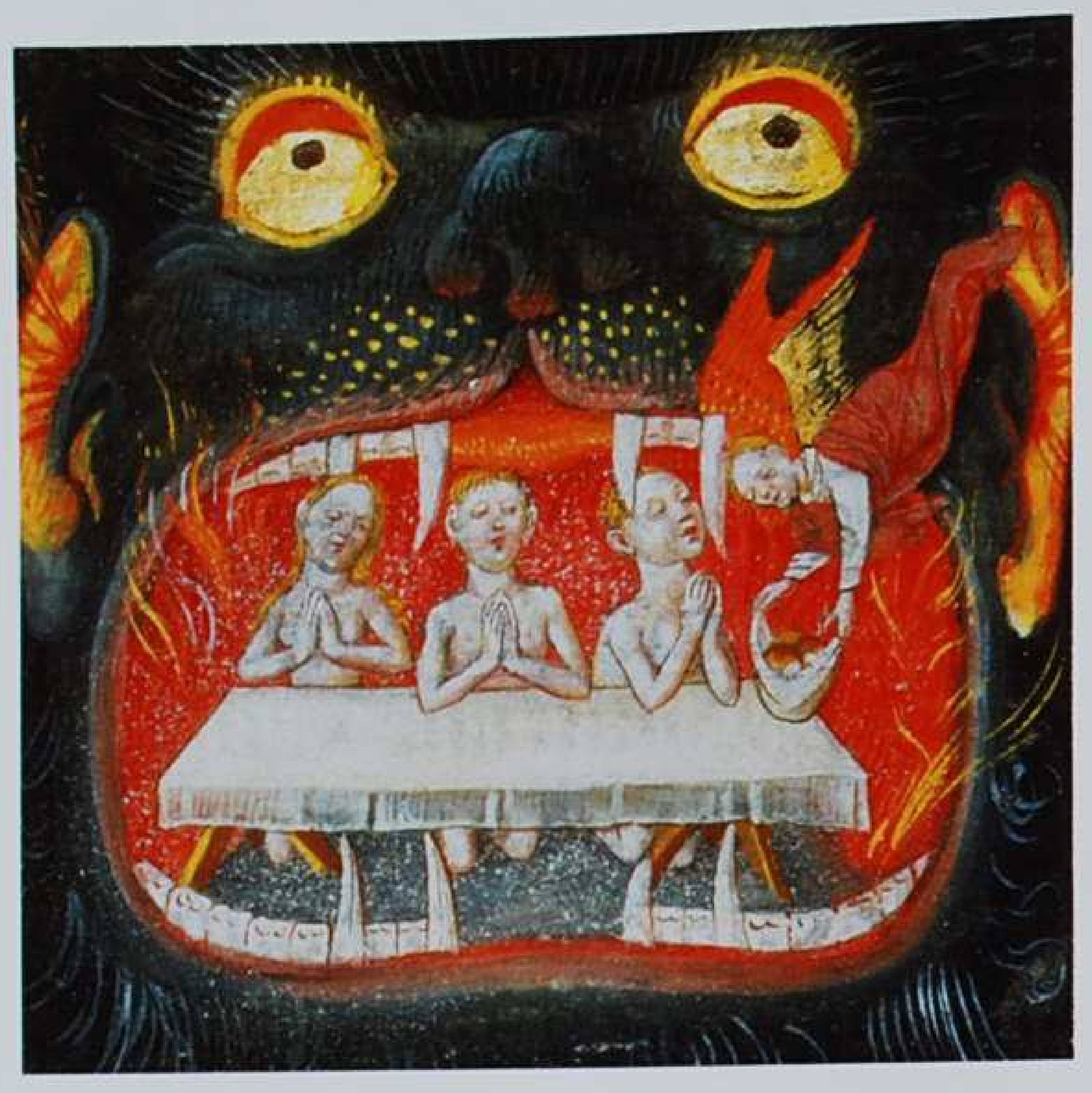
Embora termine com a imagem de Satanás mergulhando nas profundezas dos mundos infernais, das quais não sairá nunca mais, não foi o *Apocalipse* que introduziu no mundo cristão a idéia do inferno. Muito antes, várias religiões já haviam concebido um lugar, em geral subterrâneo, onde vagavam as sombras dos mortos. É no Hades pagão que Deméter vai resgatar Perséfone raptada pelo rei das profundezas, que Orfeu se precipita para salvar Eurídice, que se aventuram Ulisses e Enéas. Também o *Corão* fala de um local de penitência. E no Antigo Testamento encontramos alusões a uma "moradia dos mortos", sem que se fale, no entanto, de penas e tormentos, enquanto os Evangelhos já são mais explícitos, mencionando o Abismo e especialmente as Geenas e seu fogo eterno, "onde haverá pranto e ranger de dentes".

A Idade Média já havia produzido muitas descrições das profundezas e narrativas de viagens infernais, da ***Navegação de São Brandão*** à *Visão de Tundalo*, da *Babilônia Infernal* de Giacomino da Verona ao *Livro das três escrituras* de Bonvesin de la Riva. Neles, em Virgílio (*Eneida*, VI) e provavelmente também na tradição árabe (costuma-se citar um ***Livro da escada*** do século VII, que narra uma viagem de Maomé aos reinos do além-túmulo), **Dante** buscará inspiração para o seu *Inferno*. Texto capital para a história de qualquer fealdade, repertório de deformidades (Minos, as Fúrias, as Erínias, Gerião, Lúcifer, com uma cabeça de três faces e seis enormes asas de morcego) e coletânea de torturas desmedidas – dos preguiçosos que correm nus mordidos por vespas e marimbondos aos gulosos flagelados pela chuva e esquartejados por Cérbero, dos hereges cujas tumbas ardem em chamas aos violentos lançados em um rio de sangue fervente, dos blasfemadores, sodomitas e usurários atormentados por chuvas de fogo aos aduladores mergulhados no esterco, dos simoníacos cravados de cabeça para baixo com os pés em chamas aos vigaristas mergulhados em piche fervente e espetados pelos diabos, dos hipócritas cobertos por capas de chumbo aos ladrões transformados em répteis aos falsários contaminados pela sarna e pela lepra e aos traidores imersos em gelo...

Por influência seja da literatura apocalíptica, seja dos vários relatos de viagens infernais, proliferam nas abadias românicas e nas catedrais góticas, nas miniaturas, nos afrescos, todas aquelas representações que possam recordar ao fiel, dia após dia, as penas que esperam pelos pecadores.



em face
Hans Memling,
tríptico com o
Juízo universal,
detalhe, 1467-1471,
Danzig,
Museum Narodowe



Mestre de Catarina
de Clèves,
A boca do inferno,
ms. 945, f. 168v,
c. 1440, Nova York,
Pierpont Morgan Library

O Inferno no Antigo Testamento

Salmos, 9:17
Que os ímpios voltem ao Xeol,
os povos todos que esquecem a Deus!
Jó, 21:13
Sua vida termina em felicidade,
descem em paz ao Xeol.
Isaías, 5:14
Por isso o Xeol alarga sua goela;
sua boca se abre desmesuradamente.
Para lá descem sua nobreza, sua
plebe e seu tumulto e lá exultam.
Isaías, 14:3, 9, 11
Entoarás esta sátira a respeito do rei da Babilônia;
Nas profundezas, o Xeol se agita por causa de ti,
para vir a teu encontro;
O teu fausto foi precipitado no Xeol,
juntamente com a música de tuas harpas.
Ezequiel, 26:20
Então te precipitarei juntamente com os
que descem
para a cova, para junto do povo de outrora.
Far-te-ei habitar nas profundezas da terra,
como as
ruínas de outrora, com os que descem para a cova...

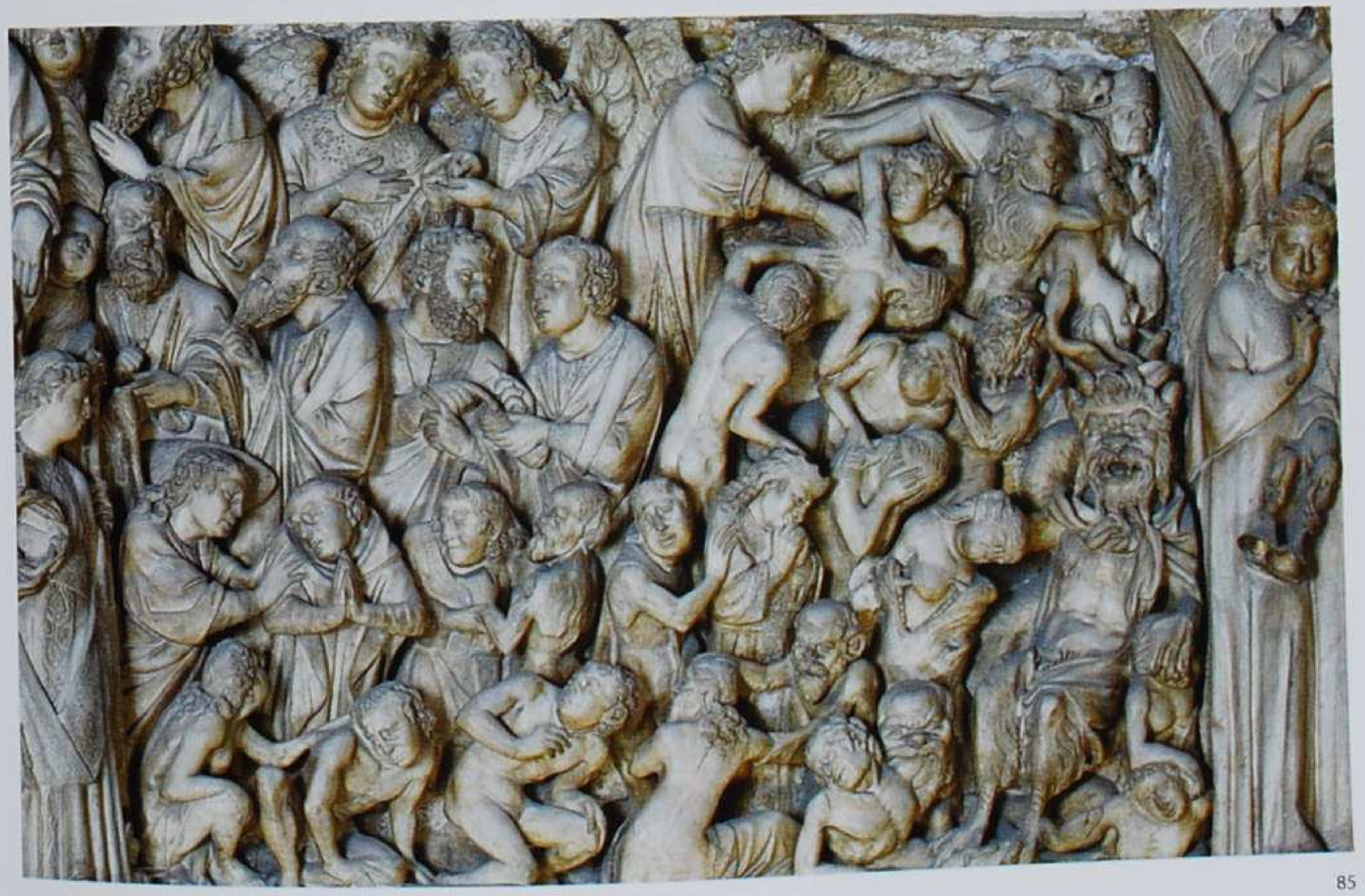
O Inferno nos Evangelhos

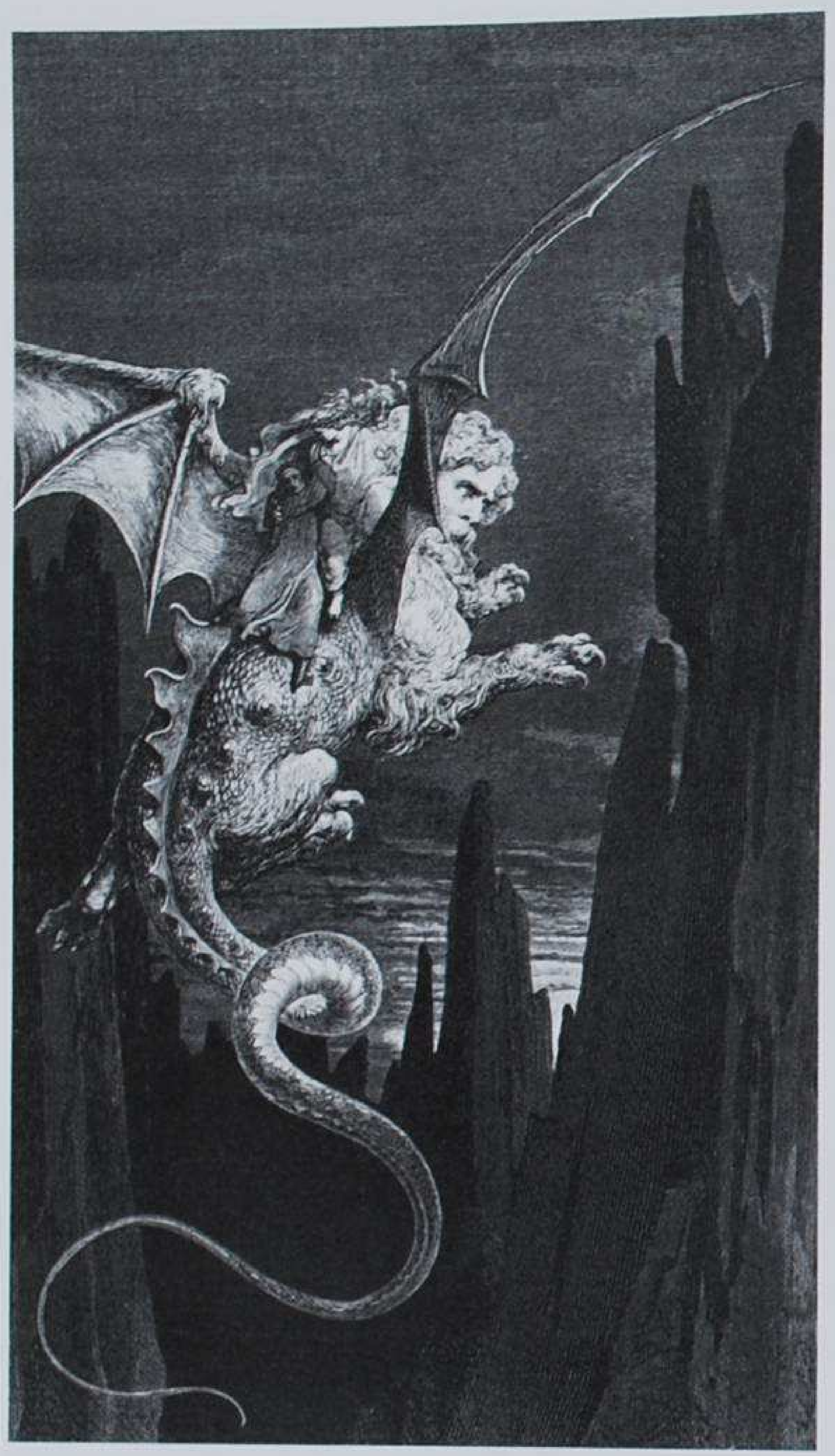
Mateus, 5:22
Eu, porém, vos digo: todo aquele que se encolerizar contra seu irmão, terá que responder no tribunal; aquele que chamar a seu irmão "Cretino!" estará sujeito ao julgamento do Sinédrio; aquele que lhe chamar "renegado" terá que responder na geena de fogo.
Mateus, 11:23
E tu, Cafarnaum, por acaso te elevarás até o céu? Antes, até o inferno descerás.
Mateus, 13:40
Da mesma forma que se junta o joio e se queima no fogo, assim será no fim do mundo.
Mateus, 13:42
E os lançarão na fornalha ardente. Ali haverá choro e ranger de dentes.
Mateus, 18:8
Se tua mão ou teu pé te escandalizam, corta-os e atira-os para longe de ti. Melhor é que entres mutilado ou manco para a Vida do que, tendo duas mãos ou dois pés, seres atirado ao fogo eterno.
Mateus, 23:33
Serpentes! Raça de víboras! Como haveis de escapar ao julgamento da geena?
Mateus, 25:41
Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos.
Mateus, 25:46
E irão estes para o castigo eterno enquanto os justos irão para a vida eterna.
Marcos, 3:29
Aquele, porém, que blasfemar contra o Espírito Santo, jamais será perdoado: é culpado de pecado eterno.
Marcos, 9:43
E se tua mão te escandalizar, corta-a: melhor é entrares mutilado para a Vida do que, tendo as duas mãos, ires para a geena, para o fogo inextinguível. E se teu pé te escandalizar, corta-o: melhor é entrares com um só pé para a Vida do que, tendo os dois pés, seres atirado na geena. E se teu olho te escandalizar, arranca-o: melhor é entrares com um só olho no Reino de Deus do que, tendo os dois olhos, seres atirado na geena, onde o verme não morre e onde o fogo não se extingue.
Marcos, 9:48
Onde o verme não morre e o fogo não se extingue.
João, 5:29
E sairão, os que tiverem feito o bem, para uma ressurreição de vida; e os que tiverem praticado o mal, para uma ressurreição de julgamento.

O Inferno de São Brandão

Navegação de São Brandão, 24 (séc. X, tradução da versão toscana do séc. XV)
Tendo ido com o vento para os lados de Aquilone, eles viram uma ilha cheia de pedras grandes que era uma ilha muito suja e não havia árvores nem folhas nem relva nem flores nem frutos, mas toda era cheia de forjas e ferrarias; e cada forja tinha o seu ferreiro, todas tinham os seus ferros que ao ferreiro pertenciam e suas forjas ardiam como ardentíssimos fornos e cada um martelava com tanta força e com tanto rumor que se fosse outra coisa que não o Inferno aquilo pareceria demasiado. (...) Os irmãos ouviam um desmesurado vento e rumor de martelos, e os martelos batiam sobre as bigornas. E ouvindo São Brandão aquele barulho, começou a persignar-se e a dizer assim: "Ó senhor Deus, deixai-nos escapar desta ilha, se for de vosso agrado." E tendo dito isso, imediatamente veio um homem daquela ilha na direção deles, o qual era velho e tinha uma barba muito longa, e era negro e peludo como um porco, e fedia muito forte. E assim, tão logo aqueles servos de Deus o tinham visto, o homem voltou rapidamente sobre seus passos, e o abade se benzeu e se recomendou a Deus e disse assim: "Ó, filhos meus, ergam mais alta a vela e naveguemos mais forte para que possamos fugir desta ilha, pois ficar será muito ruim." E tendo dito estas coisas, ou seja, palavras, incontinente veio um velho mau e barbudo até a praia do mar e trazia na mão uma tenaz e uma bola de ferro toda ardente de fogo, e vendo que o barco tinha partido, jogou sobre eles a bola de ferro; porém, como Deus quis, ela não chegou até eles, mas no lugar em que caiu toda a água ferveu fortemente. E assim que se deu este fato, viram nas margens uma grande multidão de homens imundos como o primeiro; e cada um tinha na mão uma grande maça de ferro ardente de fogo e espalhava um enorme fedor. E destas e das outras que jogaram sobre eles, nunca nenhuma os atingiu, mas traziam um grande fedor e faziam a água ferver bem uns três dias; também viram aquela ilha arder muito forte e afastando-se, os frades ainda ouviam a grande gritaria e alarido daquela gente feia. E São Brandão confortava a todos os seus frades e dizia: "Não temam, meus irmãos, o senhor Deus é e será nosso protetor, mas quero que saibam que estamos nas partes do Inferno e esta ilha é uma das suas, todos viram os seus sinais e, por isso, devem orar devotamente para que não precisem temer tais coisas."

Nicola Pisano,
O inferno,
1260,
Pisa, Batistério





Gustave Doré,
Gerião,
em *Inferno*, de Dante,
Paris, Hachette,
1861

Gerião

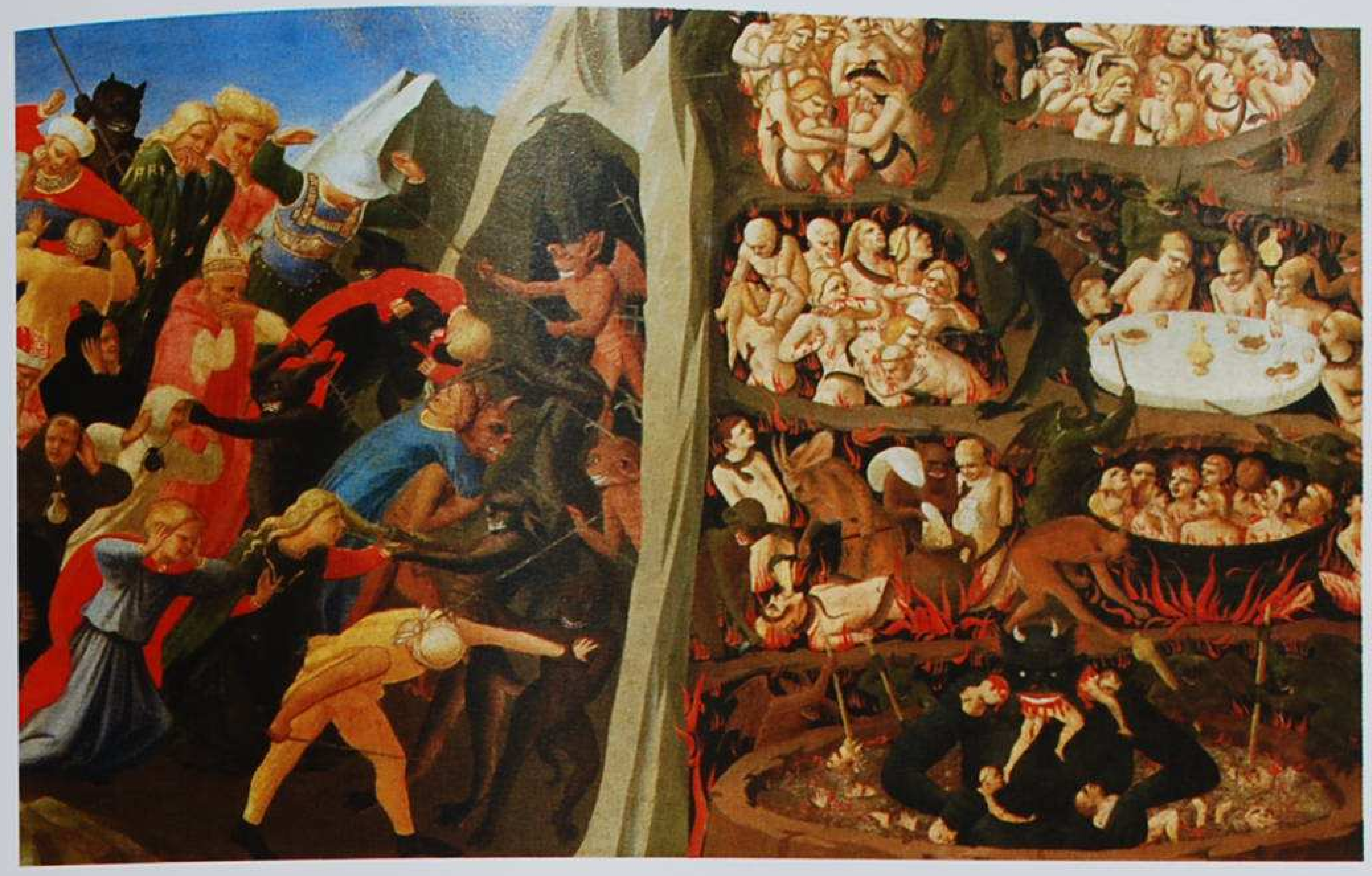
Dante Alighieri (1265-1321)
Inferno, XVII, 7-27

E, pois, da fraude a imagem degradante,
achegou-se, exibindo a fronte e o busto,
voltada a cauda para o poço hiante.
Era o seu rosto como o do homem justo,
qual, benigno, por fora se apresenta,
mas da víbora tendo o corpo angusto.
Peludas asas desde a axila ostenta,
e pintados mostrava o peito e as costas,
em que de manchas um mosaico assenta.
(...) Rábida, a cauda sua sibilava,
volteando no ar a ponta bifurcada
que, à guisa do escorpião, o golpe armava.

Uma monstruosa metamorfose

Dante Alighieri (1265-1321)
Inferno, XXV, 49 seg.

Eu tinha inda no trio fixo o olhar,
quando uma serpe, com seis pés dotada,
voou contra um deles, rábida, a silvar.
As patas médias pôs-lhe ao ventre, irada,
com as da frente reduziu-lhes os braços,
retalhando-lhe as faces a dentada.
As de trás estendeu-lhe, como laços,
sobre as pernas, e a cauda projetando
entre as mesmas, tolheu-lhe, rude, os
passos
(...) Como se feitos de aquecida cera,
mesclavam-se, trocando o colorido,
e nenhum persistiu como antes era.
(...) Suas cabeças, em tal contradança,
formavam uma só, e amalgamados
iam rosto e focinho, sem tardança.
Quatro braços em dois vi conformados;
e coxas, gâmbias, joelhos, peito e baço,
assumindo aleijões nunca encontrados.
Do jeito antigo não ficara traço:
nem aos dois juntos, nem a um só, a
imagem
lembrava, indo dali, monstruosa, a passo.
Tal o lagarto, à tórrida estiagem,
que vai, de moita em moita, pela estrada,
fulgindo, como um raio, na passagem,
vi atirar-se outra serpente irada
contra os demais do grupo, o bote
armando,
de negro e de vermelho pintalgada.
E num as presas finas recravando
onde sorvera o prístino alimento,
aos pés lhe foi cair, estrebuchando.
O réprobo fitou-a, pasmo, atento;
mantinha-se de pé, mas cabeceava
como alguém que é febril ou sonolento.
As pernas justapostas, lado a lado,
se soldaram tão firmes, que à juntura
vestígio algum podia ser notado.
A cauda bifurcada ia a figura
recompondo, a que as pernas se juntavam;
mais lisa de uma a tez, do outro mais dura.
Ao réu os braços pela axila entravam,
enquanto da serpente os pés dianteiros,
como em contrapartida, se alongavam.
E, pois, de seus artelhos derradeiros,
o par no membro oculto se transmuda,
que no homem dividia em pés traseiros.
(...) O resíduo da carne sobejando
modelou-lhe o nariz na face plena,
um pouco os lábios finos engrossando.
O que rojava estica, não sem pena,
a venta, as grãs orelhas retraindo,
tal qual o caracol que esconde a antena.
De um a língua unida ia-se abrindo,
porém a da outra, que era bipartida,
se entrecerrava, o fumo suprimindo.



Fra Angélico,
Juízo Universal,
1430-1435,
Florença,
Museo di San Marco

A viagem infernal de Maomé

Livro da escada, 79, séc. VIII

E quando Gabriel concluiu o seu relatório, eu, Maomé, profeta e núncio de Deus, vi os pecadores atormentados no inferno de tantos modos diversos, que no coração senti piedade tão grande que, por angústia, comecei todo a suar; e vi alguns entre eles dos quais eram amputados os lábios com tesouras candentes. E então perguntei a Gabriel quem eram. E ele respondeu que eram aqueles que semeiam palavras para criar discórdia entre as pessoas. E outros, dos quais tinha sido amputada a língua, eram aqueles que testemunharam em falso. Outros vi pendurados pelo membro a ganchos de fogo, e eram aqueles que no mundo tinham cometido adultério. E depois vi uma grande multidão de mulheres, em número quase incrível, e todas presas pela matriz a grandes traves candentes. E elas pendiam de correntes em fogo, tão extraordinariamente ardentes que ninguém poderia expressá-lo. E perguntei a Gabriel quem eram aquelas mulheres. E ele respondeu que eram meretrizes que nunca abandonaram a fornicação e a luxúria. E vi ainda muitos homens belíssimos de aspecto e muito bem vestidos. E entendi que eram os ricos entre o meu povo, e todos queimavam no fogo. E perguntei a Gabriel por que queimavam assim, pois eu sabia que davam muitas esmolas aos pobres. E Gabriel respondeu que, mesmo sendo pródigos em esmolas, estufavam-se de soberba e cometiam muitas injustiças contra o povo humilde. E assim, vi todos os pecadores, (...) segundo os seus pecados particulares.

Cérbero

Dante Alighieri (1265-1321)
Inferno, VI, 13-24

Cérbero, dúplice animal, furioso,
às três goelas, ladrava sobre a gente
ali submersa, como um cão raivoso.
Tinha os olhos vermelhos, indecente
e suja a barba, e garras aguçadas,
com que lanhava os míseros à frente.

Fúrias

Dante Alighieri (1265-1321)
Inferno, IX, 34-63

E disse mais, que não guardei na mente,
porque meus olhos fixos se aplicam
em contemplar o torreão candente,
onde, súbito, vi que se alteavam
três fúrias infernais, de sangue tintas,
que aspecto e forma de mulher
mostravam.
Hidras verdes ornavam-lhes as cintas,
e na cabeça cada uma trazia
um nó de serpes, pérfidas, famintas.

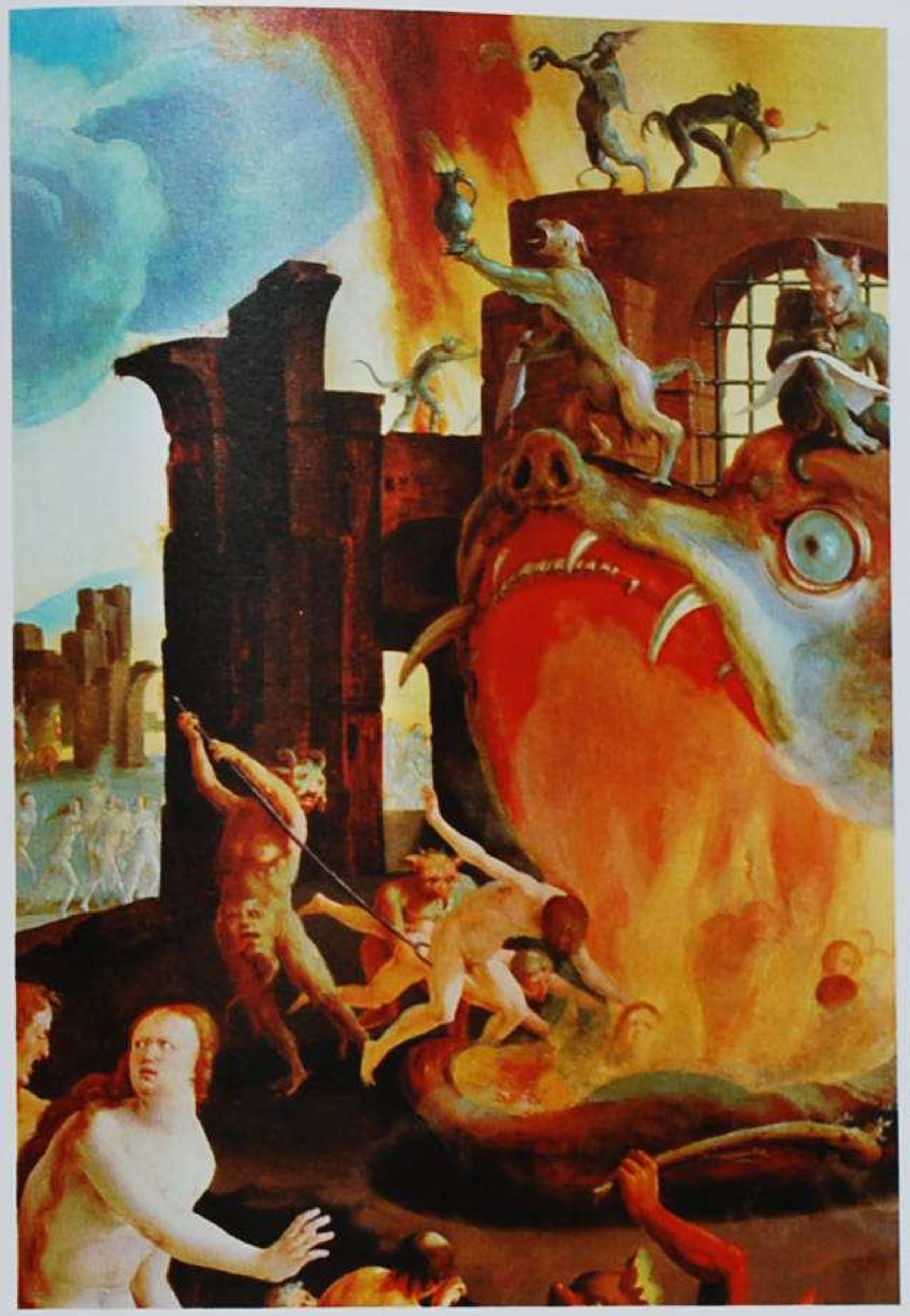
Tormentos infernais

Romolo Marchelli
Sermões quaresmais, 1682
Deus, para atormentar ainda mais os danados, se tornou destilador e dentro dos alambiques do inferno encerra as dores das fomes mais raivosas, das sedes mais ardentes, dos frios mais gelados, dos ardores mais acesos; os tormentos dos que foram degolados à espada, destroçados por cabrestos, incinerados pelas chamas, estraçalhados por feras; as carnes comidas vivas por vermes, devoradas por serpentes, cortadas por lâminas, laceradas por cardas; as setas de S. Sebastião, as grelhas dos Lourenços, os touros dos Eustáquios, os leões dos Ignácios; e mamilos arrancados e ossos partidos e juntas desjuntadas e membros desmembrados; todas as dores mais agudas, todas as angústias mais veementes, todos os espasmos mais vigorosos, todas as agonias mais longas e todas as mortes mais lentas, mais penosas, mais atrozes. E destilando todos estes ingredientes, fez um preparado tal que em cada gota, em condensada quintessência, estão contidas todas as dores, refinadas de modo que cada chama, cada carvão, até mesmo cada centelha daquele fogo encerre dentro de si, num só tormento, todos os tormentos.

Santo Alfonso Maria de' Liguori
Preparação para a morte,
consideração XXVI, 1758
O que é este inferno? É o local dos tormentos (...) E quanto mais alguém terá ofendido a Deus naquele sentido, tanto mais nesse sentido será atormentado (...) Será atormentado o olfato. Que pena será encontrar-se fechado em uma sala com um cadáver pútrido? (...) O condenado há de estar em meio a tantos milhões de outros danados, vivos em pena, mas cadavéricos pelo fedor que exalam. (...) Mais penam (digo) pelo fedor, pelos gritos e pelo aperto; pois estarão no inferno um sobre o outro, como ovelhas amontoadas em tempo de inverno (...) Donde, virá depois a pena da imobilidade (...) De modo que o danado, assim como cair no inferno no dia final, assim terá que ficar sem mudar de lugar e sem poder mover nem um pé, nem uma mão, enquanto Deus for Deus. Será atormentado o ouvido com gritos contínuos e prantos dos pobres desesperados. Os demônios farão estrépitos contínuos (...) Pois não é pena quando se quer dormir e se ouve um doente que se lamenta continuamente, um cão que late ou uma criança que chora? Míseros os danados que terão de ouvir continuamente para toda a eternidade os rumores e gritos destes sofredores! Será atormentada a garganta com a fome; o danado terá uma fome canina (...) Mas não terá nunca uma migalha de pão, terá também uma sede tal que não lhe bastaria toda a água do mar; mas dele não terá uma gota sequer; uma gota era o que Epulão implorava, mas não a teve até agora, e não a terá jamais, jamais (...) A pena que mais atormenta os sentidos do condenado é o fogo do inferno, que atormenta o tato (...) Também nesta terra a pena do fogo é a maior de todas; mas é tão grande a diferença entre o nosso fogo e aquele do inferno, que S. Agostinho diz que o nosso parece pintado (...) De modo que o mísero será circundado pelo fogo, como uma acha dentro da fornalha. O danado terá um abismo de fogo abaixo dele, um abismo acima e um abismo ao redor. Se ele toca, vê, ou respira, não toca, não vê e nem respira outra coisa senão fogo. Estará no fogo como peixe na água. Mas este fogo não estará somente ao redor do danado, mas entrará também em suas vísceras para atormentá-lo. Seu corpo se tornará todo de fogo, de modo que queimarão as vísceras dentro do ventre, o coração dentro do peito, o cérebro dentro da cabeça, o sangue dentro das veias, mesmo os miolos dentro dos ossos: cada danado vai se tornar em si mesmo uma fornalha de fogo (...) Se o inferno não fosse eterno, não seria inferno. A pena que não dura muito não é uma grande pena. De um enfermo corta-se um apostema, de um outro se queima uma gangrena; a dor é grande, mas como acaba dentro em pouco, não é grande o tormento. Mas que pena seria, se aquele corte ou aquela operação de fogo continuasse por uma semana, por um mês inteiro? Quando a pena é bastante longa, embora leve, como uma dor nos olhos, uma dor de edema, torna-se insuportável. Mas por que falo de dor? Mesmo uma comédia, uma música que durasse demais ou seguisse o dia inteiro, não se poderia suportar pelo tédio. E se durasse um mês? Um ano? O que será o inferno? É onde não se ouve sempre a mesma comédia ou a mesma música, onde não há apenas uma dor nos olhos ou em uma víscera; não se sente apenas o tormento de um corte ou de um ferro em brasa, mas onde estão todos os tormentos, todas as dores: e por quanto tempo? Por toda a eternidade (...)
A morte nesta vida é a coisa mais temida pelos pecadores, mas no inferno será a mais desejada...
E esta miséria que padecem por quanto durará? Para sempre, para sempre (...) Perguntarão os danados aos demônios: A quantas está a noite?

Inferno moderno

Jean-Paul Sartre
Entre quatro paredes, V, 1945
INÊS – (*Olha para ele sem medo, mas com uma imensa surpresa*) Ah! (*Pausa*) Calma! Já entendo... já entendi porque nos botaram juntos.
GARCIN – Cuidado com o que vai dizer!
INÊS – Você vai ver que idiotice. Idiota como uma flor! Não tem tortura física, não é verdade? E, no entanto, estamos no inferno, lugar de ser castigado, né? Ninguém vem mais, vem? A gente vai ficar até o fim, só nós, juntos, não é isso? É claro que está faltando alguém aqui: falta o carrasco.
GARCIN – (*À meia voz*) É, eu sei.
INÊS – Ora, fizeram um corte de pessoal. É isso. São os próprios clientes que fazem o serviço, como num restaurante comunitário.
ESTELLE – O que você está querendo dizer?
INÊS – Que cada um de nós é o carrasco dos outros dois.



Luca de Leida,
tríptico do
Juizo Final, detalhe,
1527, Leiden,
Musée Municipal
de Lakenhal

Mas o inferno será uma obsessão nos séculos sucessivos e nos sermões quaresmais barrocos (ver **Marchelli** e **Santo Alfonso Maria de' Liguori**), o fiel é aterrorizado por uma descrição dos tormentos infernais que supera a violência dantesca, mesmo porque não é redimida pelo sopro da arte. A idéia do inferno retorna até em uma perspectiva existencialista e atéia quando, nos dias atuais, **Sartre** encena um inferno contemporâneo, em sua peça *Entre quatro paredes*: se somos definidos pelos Outros quando estamos vivos, por seu olhar impiedoso que revela a nossa feiúra ou a nossa vergonha, ainda podemos nos iludir com a possibilidade de que esses outros não nos vejam como somos. No inferno sartriano (um quarto de hotel de luz sempre acesa e porta fechada, no qual três pessoas que nunca tinham se visto antes terão de conviver eternamente), ao contrário, não se pode escapar do olhar do Outro e vive-se apenas de seu desprezo. Um dos personagens grita: "Abram, abram, vamos! Eu aceito tudo: as botinadas, os ferros, o chumbo quente, (...) quero sofrer para valer..." Mas em vão: "... fornalhas, grelhas... Ah que piada. Não precisa de nada disso: o inferno são os Outros."

3. As metamorfoses do diabo

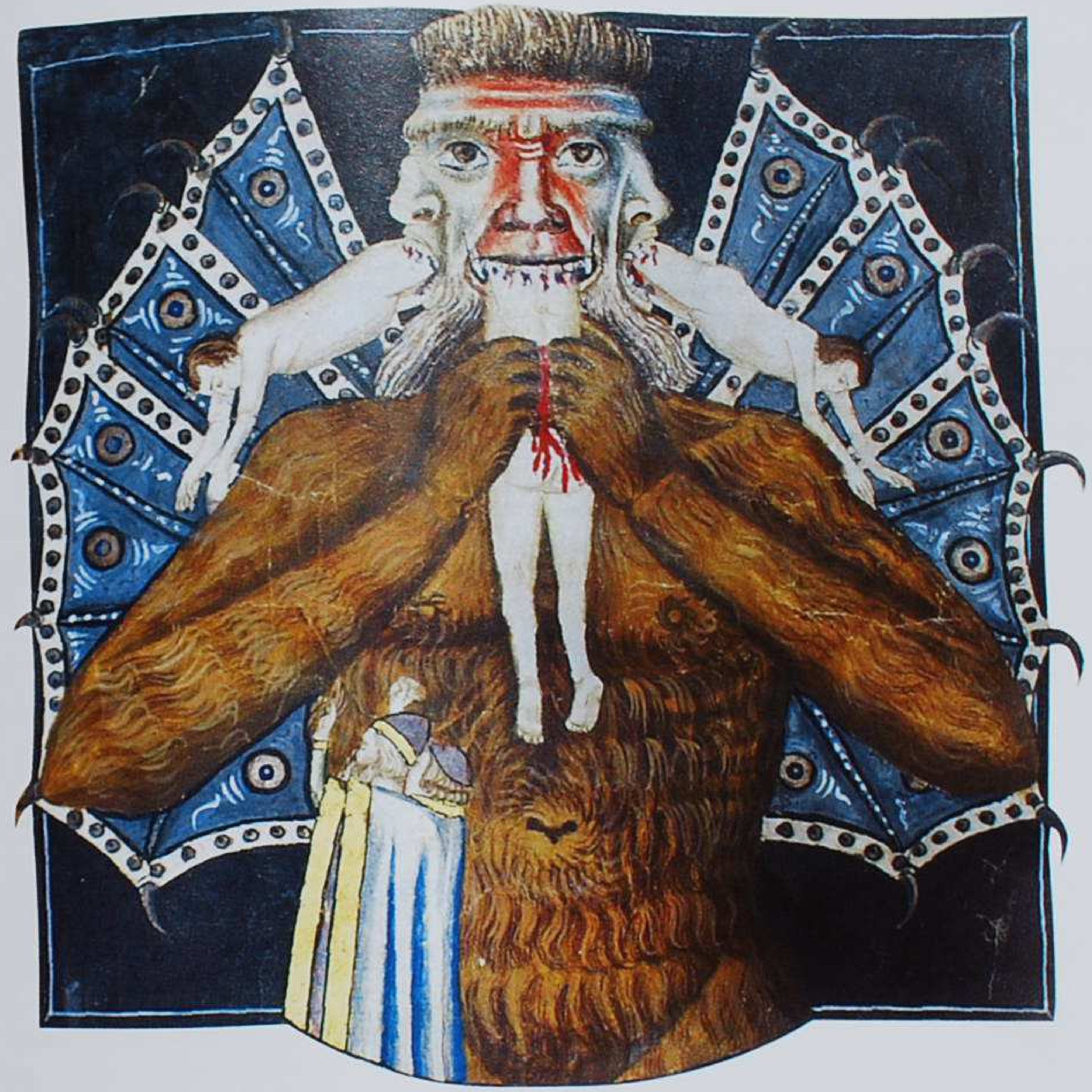
No centro do inferno reina Lúcifer, ou Satanás, se preferirmos. Mas Satã, o diabo, o demônio já estavam presentes anteriormente. Existiam em diversas culturas vários tipos de demônios, como seres intermediários que às vezes são benévolos e às vezes malévolos (embora no Apocalipse também os "anjos" sejam coadjuvantes tanto de Deus, quanto do demônio) e, quando malévolos, de aspecto monstruoso: no Egito o monstro Ammut, híbrido de crocodilo, leopardo e hipopótamo, devora os condenados no além-túmulo; existem seres de feições bestiais na cultura mesopotâmica; em várias formas de religião dualista existe um Princípio do Mal que se opõe ao Princípio do Bem. Há o diabo como Al-Saitan na cultura islâmica, descrito com atributos animalescos, assim como existem vários demônios tentadores, os *gul*, que assumem o aspecto de mulheres belíssimas.

Quanto à cultura hebraica, que influencia diretamente a cristã, é o diabo, assumindo a forma de serpente, quem tenta Eva no *Gênesis* e na tradição, interpretando alguns textos bíblicos que parecem se referir a outra coisa, como em **Isaías** e Ezequiel, ele estava presente no início do mundo como o Anjo Rebelde que Deus precipitou ao inferno.

Sempre na Bíblia, encontramos menções a Lilith, monstro feminino de origem babilônica que, na tradição hebraica, transforma-se em demônio feminino com rosto de mulher, longos cabelos e asas e que era vista, na tradição cabalística (*O alfabeto de Ben-Sira*, séc.VII-IX), como a primeira mulher de Adão que depois se transformou em demônio.

Mas pode-se acrescentar também o demônio do meio-dia do Salmo 91, que aparece inicialmente como anjo exterminador, mas na tradição monástica se transforma em tentador da carne, e as numerosas alusões a Satanás em várias passagens, onde ele vai aparecendo como o Caluniador, o Opositor, como aquele que insta para que Deus ponha Jó à prova, como o Asmodeu em *Tobias*. E a *Sabedoria* (2.23-24) dirá: "Deus criou o homem para a incorruptibilidade e o fez imagem de sua própria natureza; foi por inveja do diabo que a morte entrou no mundo."

Nos Evangelhos, o diabo nunca é descrito, salvo pelos efeitos que provoca, mas, além de tentar Jesus, ele é expulso várias vezes do corpo dos endemoniados, é citado pelo próprio Cristo e é definido de forma variada como o Maligno, o Inimigo, Belzebu, o Mentiroso, o Príncipe deste mundo.



Lúcifer,
Codex Altonensis,
f. 48r, séc. XIV

A queda do rei da Babilônia

Isaías, 14:12-21

Como caíste do céu
ó estrela d'alva, filho da aurora!
Como foste atirado à terra,
vencedor das nações!
E, no entanto, dizias no teu coração:
"Subirei até o céu,
acima das estrelas de Deus
colocarei meu trono, estabelecer-me-ei
na montanha da Assembléia,
nos confins do norte.
Subirei acima das nuvens,
tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo."
E, contudo, foste precipitado ao Xeol,
nas profundezas do abismo.

Batalha entre Miguel e o Dragão

Apocalipse, 12, 1-5, 7-9

Um sinal grandioso apareceu no céu; uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas; estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz. Apareceu então outro sinal no céu: um grande Dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres e sobre as cabeças sete diademas; sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu. O Dragão postou-se diante da Mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho tão logo nascesse (...) Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, juntamente com seus Anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. Foi expulso o grande Dragão, a antiga Serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada.

Parece óbvio, também por motivos tradicionais, que o diabo deve ser feio. Ele já é evocado assim por São Pedro ("Irmãos, sede sóbrios e vigilantes! Eis que o vosso adversário, o diabo, vos rodeia como um leão a rugir, procurando a quem devorar.") e é descrito na forma de vários animais nas vidas dos eremitas. Em um crescendo de feiúra, invade pouco a pouco a literatura patrística e medieval, sobretudo aquela de caráter devocional.

O diabo aparece para **Rodolfo, o Glabro**; bandos de diabos aparecem em narrativas de viagens a países exóticos, como em **Mandeville**, e por vários séculos circulam lendas pias sobre o "pacto com o diabo": o diabo tenta o bom cristão e o faz firmar um pacto, que hoje diríamos faustiano, mas geralmente o cristão consegue escapar de suas armadilhas no final.

A lenda medieval de Cipriano também fala de um pacto com o diabo: um jovem pagão vende a própria alma ao demônio para possuir a jovem amada, Justina, mas, finalmente, tocado pela fé da donzela, se converte e ruma junto com ela para o sacrifício. O tema será retomado em seguida por Calderón de la Barca, em seu *O mágico prodigioso* (1637).

Mas uma das versões populares de maior sucesso desde os primeiros séculos cristãos foi a *Lenda de Teófilo*: o protagonista, diácono na Cilícia, caluniado junto ao bispo, é privado de sua dignidade. Para recuperá-la, Teófilo encontra o Diabo graças à ajuda de um mágico judeu; ele lhe pede que venda sua alma e renegue Cristo e a Virgem. Firmado o pacto, Teófilo recupera o posto, mas depois de sete anos vividos como pecador se arrepende, implora durante quarenta dias à Virgem, que intercede junto a seu filho e consegue reaver o pergaminho fatal, restituindo-o a Teófilo, que o queima e dá testemunho público de seu erro e do milagre.

A lenda de Teófilo pode ser encontrada em Paolo Diacono, no *Speculum Historiale* de **Vincent de Beauvais**, na *Lenda áurea* de Jacques de Voragine, em um poema de Roswita, em Rutebeuf e na literatura inglesa e espanhola – para não falar de seu retorno no Fausto goethiano.

Uma das mais eficazes representações do milagre de Teófilo pode ser vista no tímpano da igreja românica de Souillac, com uma seqüência de imagens (definida como antecipadora dos quadrinhos) que acompanha o desenvolvimento da história: embaixo, à esquerda, o diabo estende o pergaminho a Teófilo, à direita, o diácono assina e no alto aparece a Virgem que desce do céu para retomar o documento do diabo.

Nesta escultura, o diabo já aparece feio, mas, segundo as imagens desse período, ainda não é representado em toda a sua feiúra, e num mosaico de S. Apollinate Nuovo, em Ravena, datado de cerca de 520, ele é representado como um anjo vermelho. É somente a partir do século XI que ele começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animalescas, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego.

Acta sanctorum

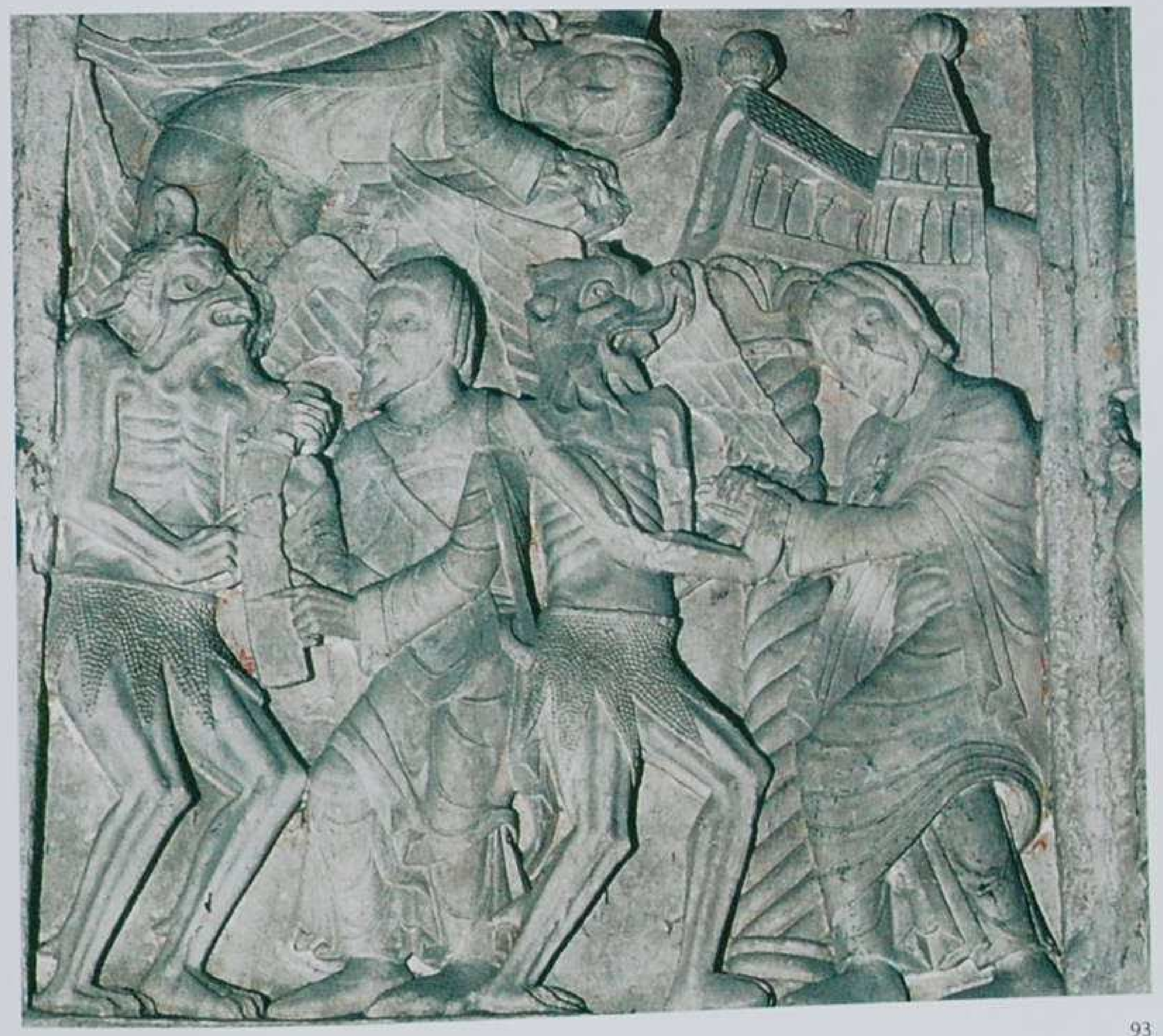
Truculento de aspecto, terrível de forma, grande de cabeça, longo de pescoço, macilento de rosto, esquálido de barba, peludo nas orelhas, turvo de fronte, sinistro de olhos, fétido de boca, eqüino de dentes, lançando chamas da boca, turvo nas goelas, amplo de lábio, espaventoso de voz, chamuscado nas melenas, túmido de boca, saliente de peito, escabroso de fêmur, adunco de pernas, inchado no calcanhar.

Rodolfo, o Glabro e o diabo

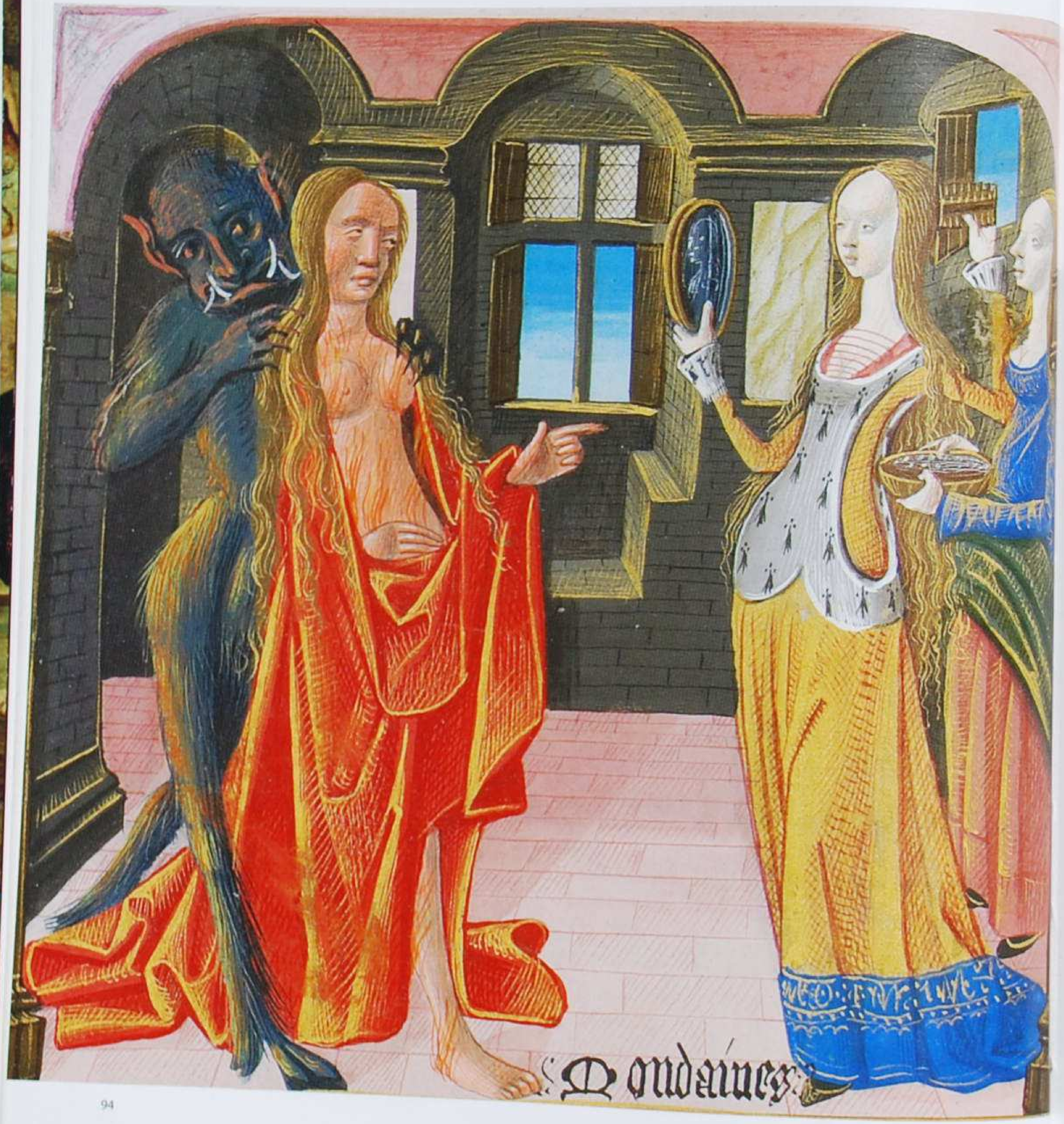
Rodolfo, o Glabro (séc. X-XI)
Crônicas, V, 2

Fatos do gênero aconteceram muitas vezes, por vontade de Deus, justamente comigo, em tempos até bem recentes. Quando residia no monastério do Beato mártir Leodegário, em Champeaux, uma noite, antes da hora das matinas, apareceu-me ao pé do leito uma figura de homúnculo de aspecto tenebroso. No que me foi possível distinguir, tinha modesta estatura, pescoço fino, rosto chupado, olhos nigérrimos, fronte encrespada de rugas, nariz achatado, boca protuberante, lábios inchados, queixo estreito e afilado, barba caprina, orelhas hirsutas e pontiagudas, cabelos hirtos e desgrenhados, dentadura canina, crânio alongado, peito saliente, dorso corcunda, nádegas que balançavam, roupas sujas; estava apressado e com todo o corpo em agitação. Agarrou uma ponta do colchão de palha onde eu estava e sacudiu a cama com terrível violência; depois falou: "Tu não ficarás mais neste local." Ao despertar sobressaltado, como acontece às vezes por causa do susto, vi o ser que descrevi. Rilhando os dentes, repetiu várias vezes: "Não ficarás mais aqui." Precipitadamente, pulei da cama e corri para o monastério onde, jogando-me aos pés do altar do santíssimo pai Benedito, fiquei por longo tempo aterrorizado. Tentava trazer à memória com a máxima atenção todos os malfeitos e as culpas graves que, voluntariamente ou por descuido, tinha cometido desde a infância. E como nem o temor, nem o amor de Deus tinham alguma vez me induzido à penitência ou à reparação de tudo isso, jazia dolente e desvanecido e não me vinha nada de melhor a dizer que estas simples palavras: "Senhor Jesus, que vieste para a salvação dos pecadores, em virtude da tua imensa misericórdia, tem piedade de mim!"

O padre Teófilo faz um pacto com o diabo,
séc. XII,
Tímpano de Souillac



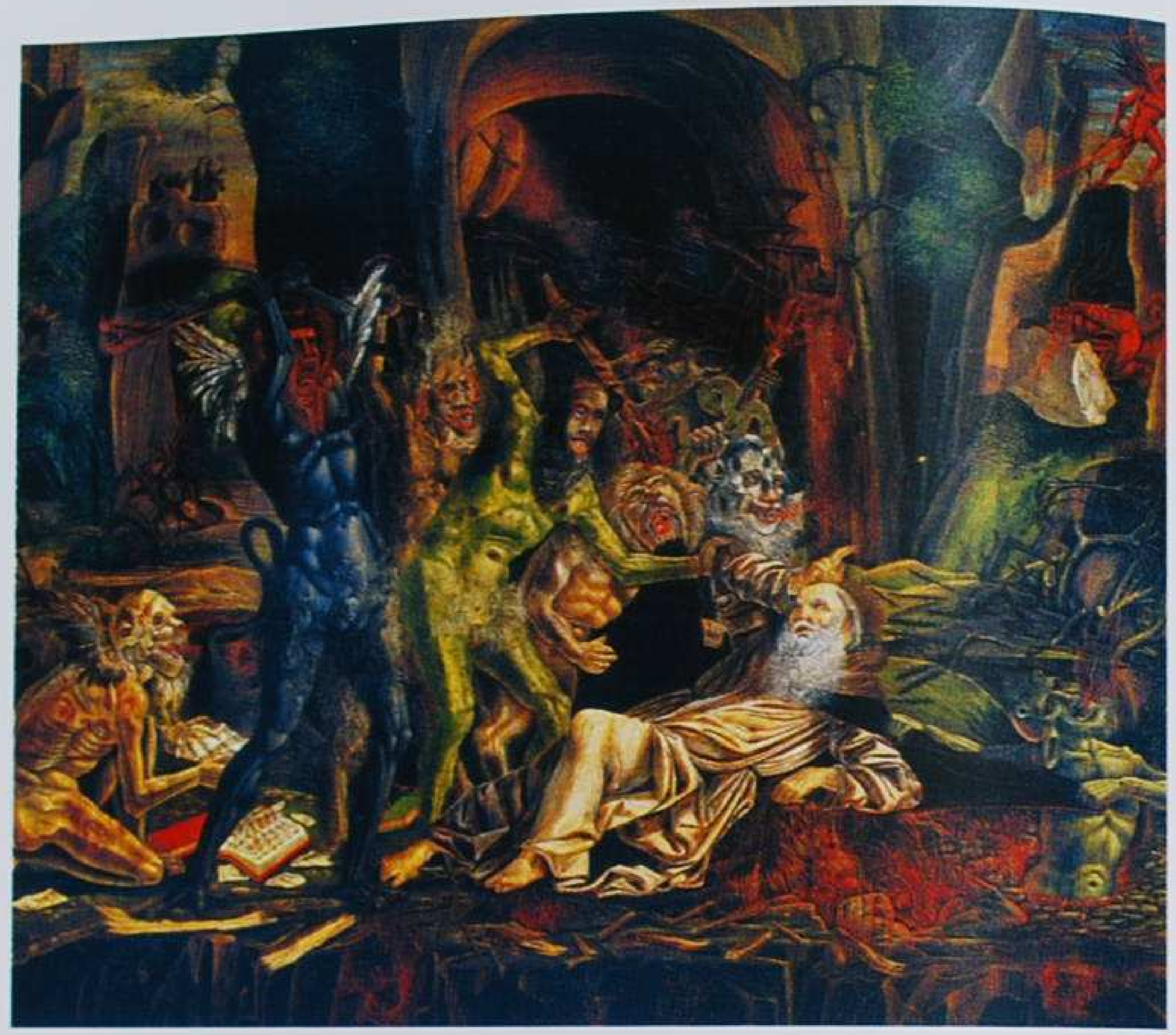
Jacques Le Grant,
Le Livre des bonnes moeurs,
ms. 297, f. 109v,
séc. XV, Chantilly,
Musée Condé



Demônio que carrega uma religiosa,
Catedral
de Chartres,
portal sul,
séc. XIII

O vale dos diabos
John Mandeville
Viagens, c. 1366

Ao lado da ilha de Malazgirt, no lado esquerdo, nas vizinhanças do rio Ganges, verifica-se um fato portentoso. Existe um vale entre as montanhas, que se estende por cerca de quatro milhas (...) Este vale é completamente apinhado de diabos, e sempre foi assim. As pessoas dos arredores dizem que é uma das vias de acesso ao inferno. Há no tal vale muito ouro e muita prata. Por isso, com freqüência muitos descrentes, mas também muitos cristãos, lá se aventuram na tentativa de apropriar-se de tal tesouro. Mas poucos retornam, especialmente entre os descrentes, pois, mais que os cristãos, eles são imediatamente estrangulados pelos diabos. No meio do vale, sob um maciço, há uma cabeça com o rosto de um diabo em carne e osso, realmente horrível e apavorante de se ver. Não mostra nada além da cabeça, até os ombros: (...) Ela a todos fita com olhos agudos, horrendos, sempre em movimento e faiscantes como o fogo, e troca e transmuda muito rápido de expressão, de forma tão arrepiante que tira de qualquer um a idéia de aproximar-se. Dela emana, ademais, um fétido vapor afogueado, tão abominável que ninguém nunca poderia suportá-lo. Apenas os bons cristãos, sólidos na fé, podem entrar naquele vale sem perigo. É preciso, porém, que se confessem antes e se façam benzer com o sinal da santa cruz, de modo que os demônios não tenham nenhum poder sobre eles. Embora sem perigo, eles não deixam, contudo, de sentir medo quando vêem diante de si os diabos em carne e osso, cercando-os com assaltos e ameaças, seja da terra, seja do ar, e espalhando terror com golpes de raios e tempestades. O maior medo que devemos ter, porém, é de que Deus se desforre daquilo que fazemos contra a sua vontade. Saibam que quando eu e meus companheiros chegamos perto do vale, duvidamos muito se devíamos prosseguir ou não, nos entregar à aventura ou à proteção divina. Alguns dos companheiros concordaram em entrar, outros não. (...) Em seguida, catorze de nós entramos no vale, mas ao sairmos éramos apenas nove. E nunca ficamos sabendo se esses companheiros tinham se perdido ou tinham retornado por medo. (...) Entrementes, nós atravessamos o vale e lá encontramos ouro e prata, pedras preciosas e magníficas jóias, por todo lado em profusão, pelo menos é o que nos parecia.



Bernardo Parentino,
As tentações
de Santo Antônio,
c. 1490, Roma,
Galleria Doria Pamphilj

As tentações de Santo Antônio

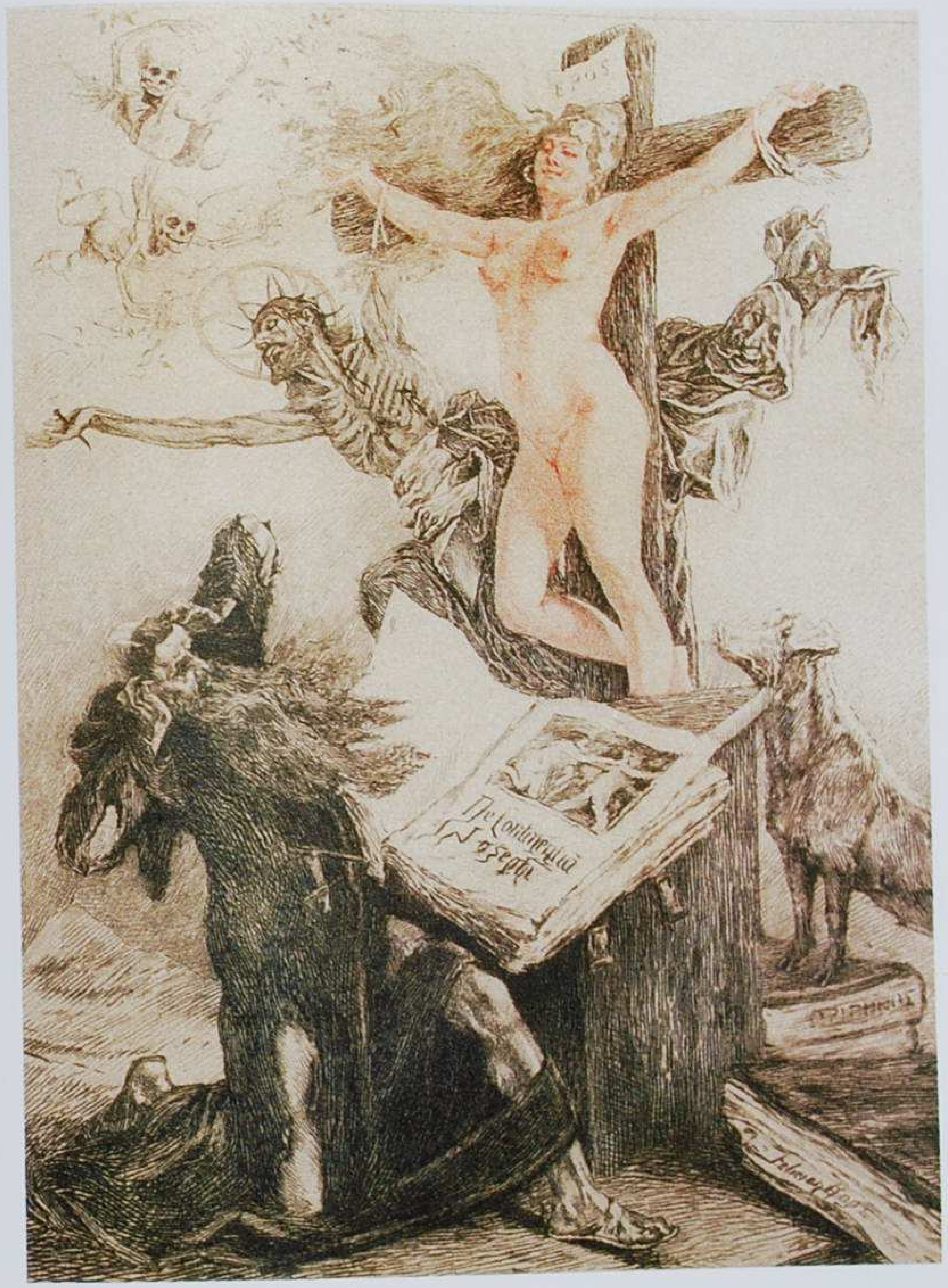
Atanásio de Alexandria (séc. IV)
Vida de Santo Antônio

Primeiramente (o demônio) tentou afastá-lo de sua penitência sussurrando-lhe lembranças de sua riqueza, do carinho por sua irmã, do amor pelo dinheiro e pela glória, dos vários prazeres da mesa e dos confortos da vida e, por fim, das dificuldades da virtude, sugerindo que seu corpo ficaria doente e falando da duração de seus sacrifícios (...) Numa certa noite, assumiu a forma de uma mulher, imitando seus atos para seduzi-lo. E o local encheu-se de repente com formas de leões, ursos, leopardos, touros, serpentes, áspides, escorpiões e lobos (...) O leão rugia, impaciente por atacar, o touro parecia investir com seus chifres, a serpente contorcia-se, mas era incapaz de aproximar-se, e o lobo parecia arrojar-se, mas logo se detinha... Todos os rumores daquelas aparições, com seus urros furiosos, incutiam pavor. Pois os demônios fazem de tudo, peroram, confundem, fingem-se de inocentes para enganar os simplórios; fazem estrépito, riem como loucos e assoviam, mas se a pessoa não lhes dá atenção, logo choram e se lamentam como derrotados (...) Pois estava velando à noite, quando o diabo lançou animais ferozes contra ele e quase todas as hienas daquele deserto saíram de suas tocas para sitiá-lo e ele ficou no meio delas enquanto cada uma tentava aferrá-lo. Percebendo que se tratava de uma ilusão criada pelo inimigo, disse àqueles animais: "Se receberam poderes contra mim, estou pronto a me deixar devorar, mas se foram mandados contra mim pelos demônios, então podem ir, pois eu sou um servo de Cristo". E assim que Antônio disse isso, elas fugiram, atingidas por suas palavras como por uma chicotada.

O êxtase da tortura

Gustave Flaubert
As tentações de Santo Antônio, 1847-1849

No meio do pórtico, em pleno sol, uma mulher estava amarrada a uma coluna e dois soldados a fustigavam com correias; a cada chicotada todo o seu corpo se torcia (...) era prodigiosamente bela! (...) Eu bem podia ser amarrado a uma coluna perto da tua, frente a frente, à tua vista, respondendo aos teus gritos com os meus suspiros; a nossa dor seria uma só e nossas almas também. (*Flagela-se com fúria*) (...) Mas será que estou tendo uma sensação de carícia por todo o corpo? Que suplício! Que delícia! É como se fossem beijos. Meu íntimo se derrete! Morro!

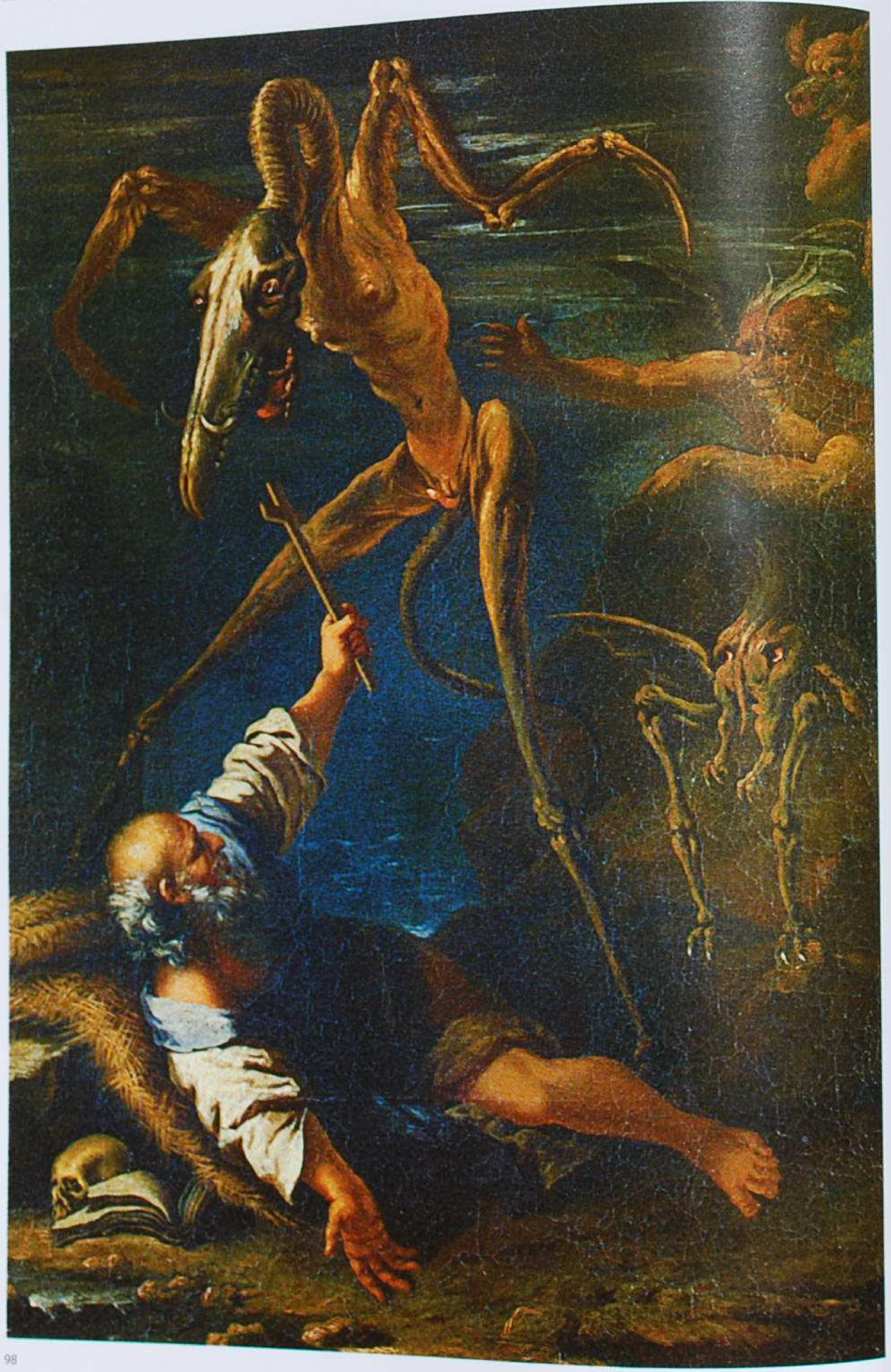


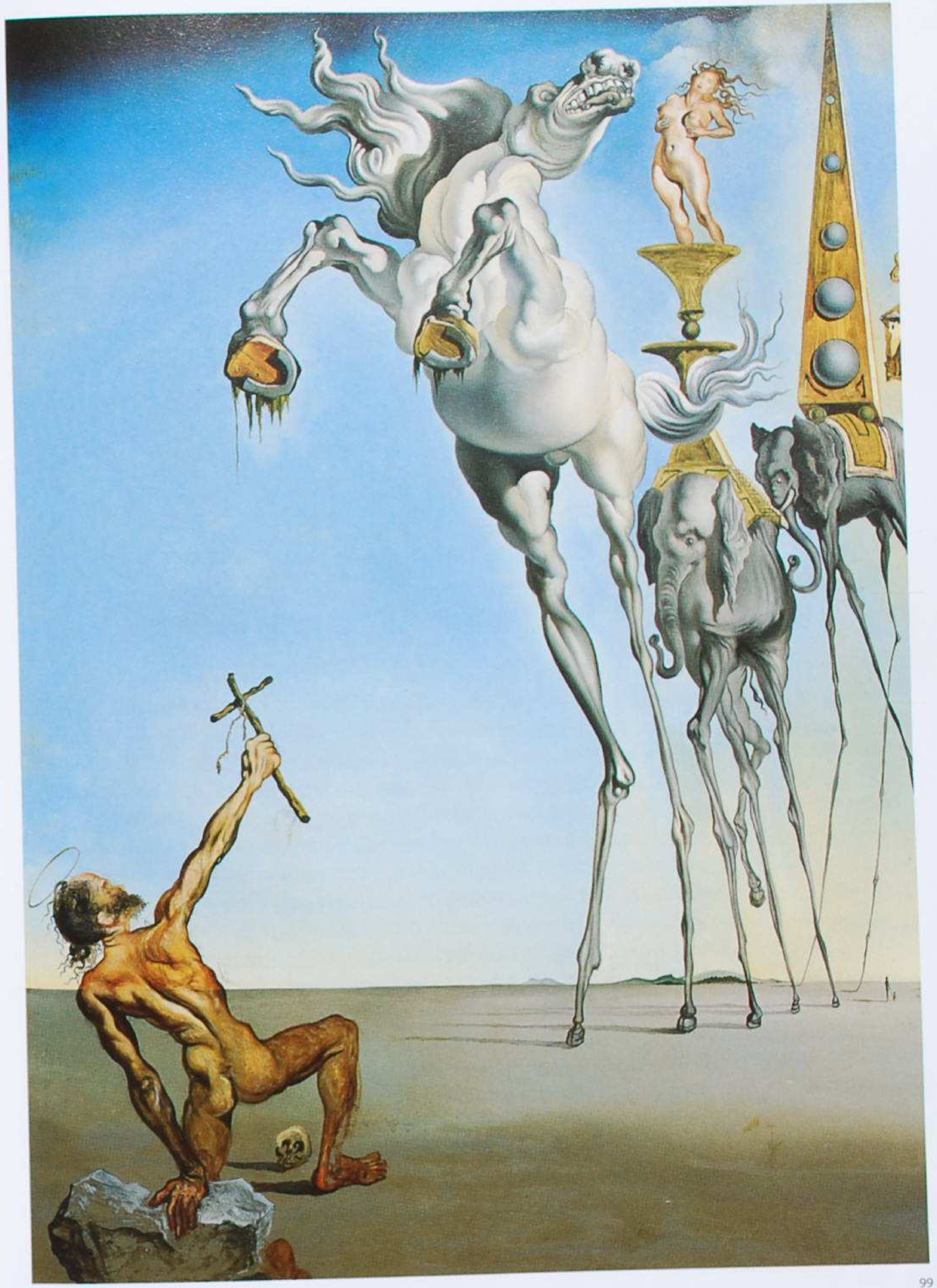
Félicien Rops,
As tentações
de Santo Antônio,
1878

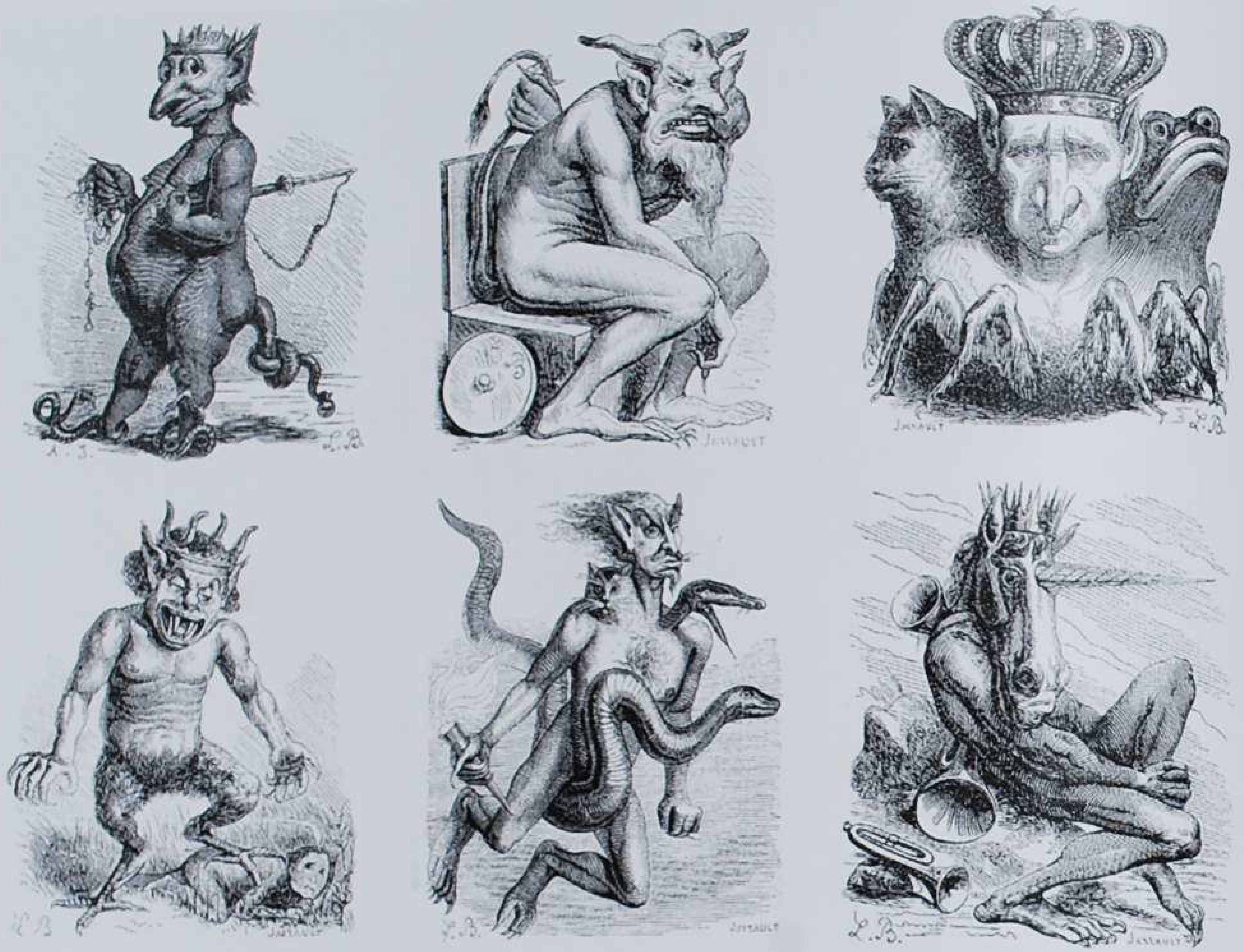
página 98
Salvator Rosa,
As tentações de
Santo Antônio, c. 1646,
Coldirodi (Sanremo),
Pinacoteca
Stefano Rambaldi

página 99
Salvador Dalí,
As tentações de
Santo Antônio,
1946, Bruxelas,
Musées Royaux des
Beaux-Arts de Belgique

O diabo em toda a sua monstruosidade não apenas impera, aterrador, em miniaturas e afrescos, mas já tinha sido evocado vividamente nos relatos das tentações sofridas pelos eremitas (ver, por exemplo, a *Vida de Santo Antônio* de **Atanásio de Alexandria**). Nesses textos, ele assume também o aspecto convidativo de jovenzinhos ambíguos ou prostitutas impudentes, a tal ponto que, nos tempos modernos, entre romantismo e decadentismo, tem lugar uma reviravolta quase blasfematória do tema da tentação, destacando-se, mais do que a feiúra do diabo tentador e a força do eremita que resiste, a imagem tentadora do diabo e os langores do tentado (como em **Flaubert**, por exemplo).



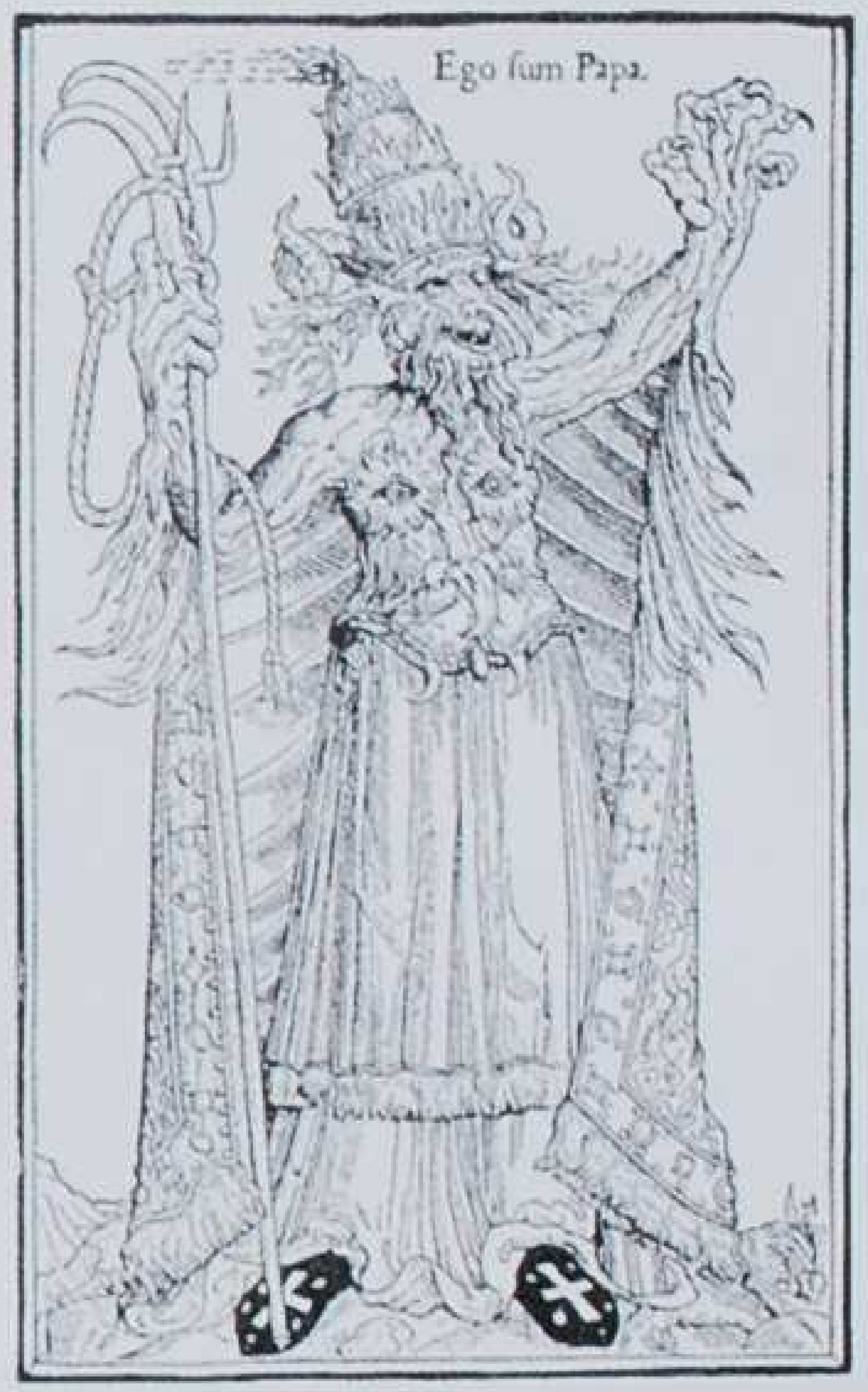




da esquerda para a direita
Abracax, Belzebuth, Baël, Deumus, Haborym, Hambuscias,
de J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Paris, Plon, 1863

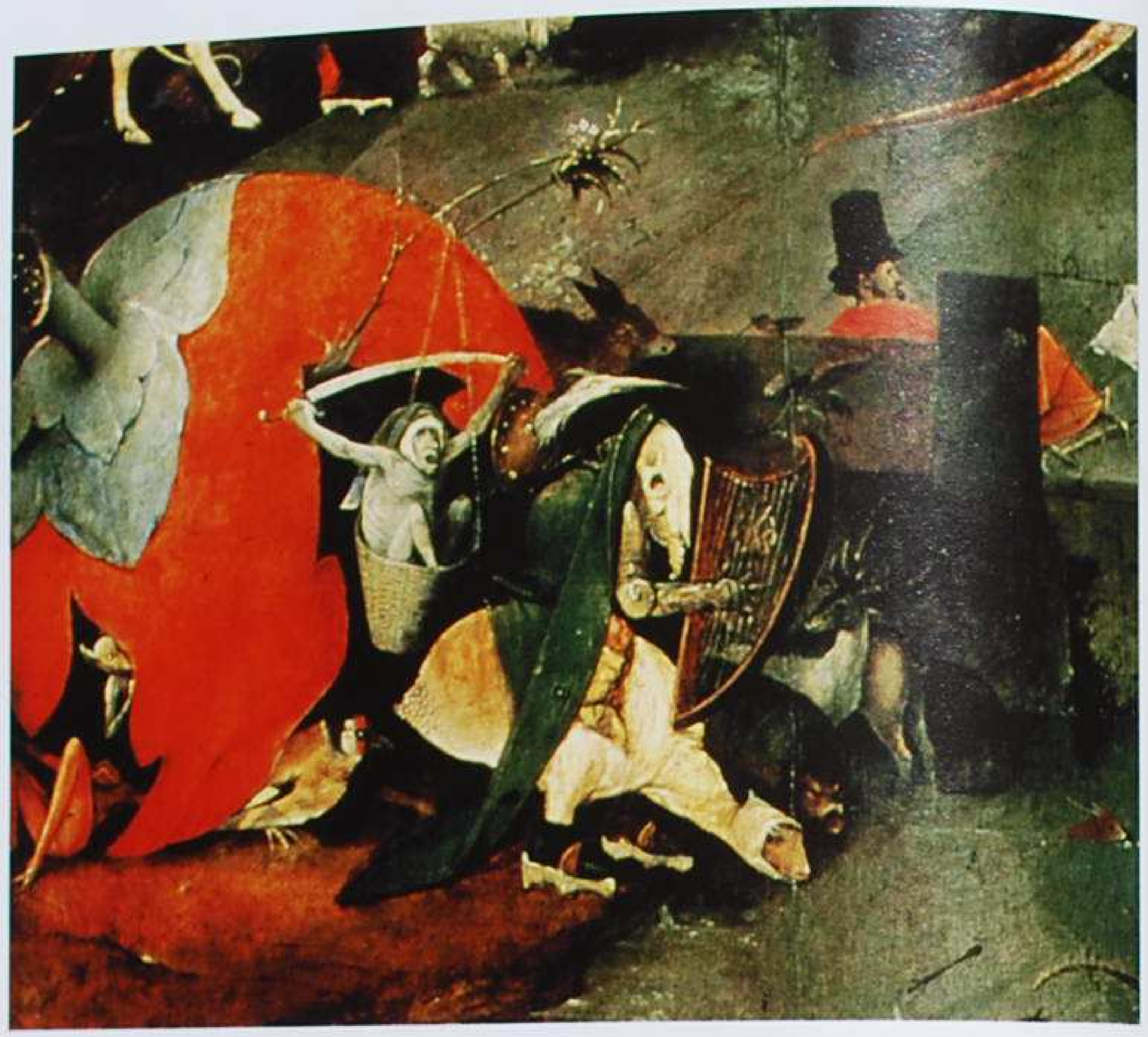
Silogeu fantasmagórico de todas as feiúras diabólicas, o *Baldus* (1517), escrito por Teófilo Folengo sob o pseudônimo de Merlin Cocai, é um poema heróico-cômico grotesco, galhofeiro e goliardesco, ao mesmo tempo paródia da *Comédia* dantesca e antecipação do *Gargântua* rabelaisiano, do qual infelizmente é impossível dar um exemplo antológico, pois ou é saboreado em seu latim macarrônico ou, traduzido, perde todo o sabor. Entre as várias e picarescas aventuras do protagonista e de seus amigos encontra-se, no livro 19, a batalha contra uma grande fileira de diabos, representados por uma colagem de formas animalescas: raposas sem cauda, ursos e porcos com chifres, mastins de três pernas, touros quadricornos, cabeças de gigante com focinhos de lobo, micos, esquilos, gibões, babuínos, grifos metade leão e águia, metade dragão, corujões com partes de morcego, monstros com bicos de mocho e braços de rã, chifres de bode sob orelhas de burro. Com os companheiros, Baldus derrota os diabos usando Belzebu como clava até desmembrá-lo em cento e setenta mil bocados, acabando só com uma pata de ganso na mão. Mas a moral dessa batalha vitoriosa é que Baldus se dá conta de que o diabo não é derrotado, pois retorna nos vícios da sociedade de seu tempo, sobretudo na ambição dos eclesiásticos. E esta diatribe a respeito do renascimento do inferno no coração da Igreja (presente em joaquimitas e hereges milenaristas) foi escrita em plena reforma protestante.

Dimensões do diabo
Jean-Joseph Surin
Triunfo do Amor Divino sobre as potências do Inferno, 1829
Se quiser, poderá se colocar em sua inteireza sobre a ponta de um alfinete; mas eles podem sofrer exteriorizações de seu ser ou substância para todo o espaço que são capazes de conter, por exemplo, de 15 léguas. Um dos maiores, como um serafim, Leviatã, por exemplo, pode ocupar um espaço de 30 léguas, um outro, de 15 léguas, outro ainda, de 12, cada um segundo a sua faculdade natural. Não pode ocupar 30 léguas quadradas, mas pode se estender como uma serpente por todo esse comprimento; e aquele que pode se alongar por 30 léguas, pode se estender além do comprimento, em um espaço mais modesto (por exemplo, o círculo do diâmetro de um quarto de légua), ou cobrir uma grande cidade e preenchê-la com sua substância.


Ego ſum Papa.

O papa como príncipe dos demônios, caricatura protestante, séc. XVI

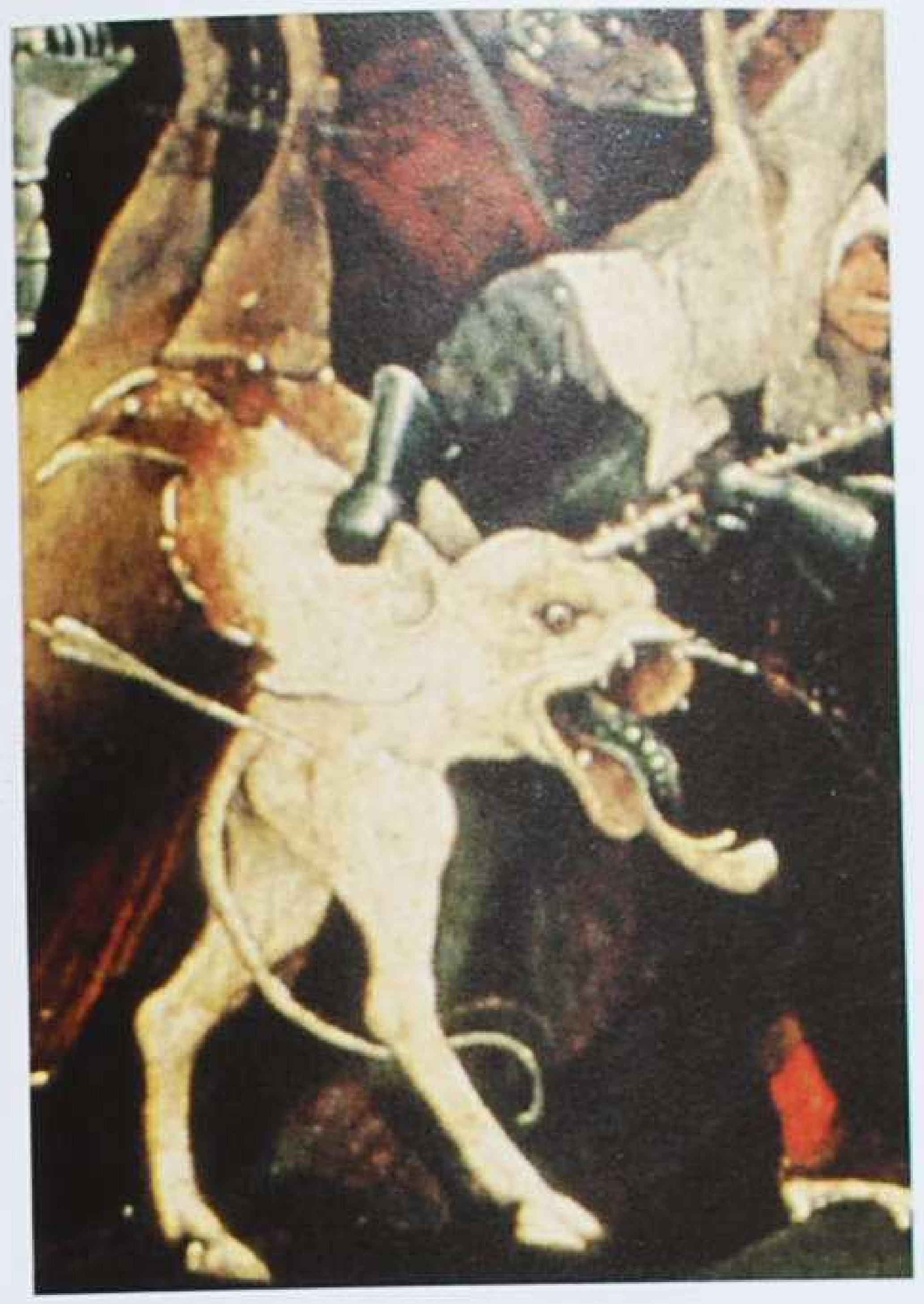
Em seus escritos, Lutero irá identificar muitas vezes o pontífice romano tanto com o diabo quanto com o Anticristo. Lutero é obcecado pelo diabo e a lenda reza que, em uma de suas aparições, ele o expulsou jogando-lhe um tinteiro. Mas mesmo sem a lenda, em suas *Conversas à mesa* aparecem invectivas deste tipo: "Muitas vezes expulso o diabo com um peido. Quando me tenta com pecados tolos, digo-lhe: Diabo, ontem mesmo eu te mandei um peido: colocaste na conta?" (122). Ou então: "Quando acordo, eis que logo chega o diabo e disputa comigo até que eu lhe diga: ora, vem lamber meu cu... Porque ele nos atormenta antes de mais nada com a dúvida. Em compensação, temos o tesouro da Palavra. Deus seja louvado" (141). Contudo, já em Lutero e em seguida na tradição protestante ganha espaço uma concepção (que não será partilhada pelos fanáticos protestantes que, mais tarde, darão início à perseguição de feiticeiras e feiticeiros suspeitos de terem feito pactos com o demônio, como veremos no cap. VII) segundo a qual o diabo identifica-se com os vícios dos quais se torna símbolo. De fato, a maior coletânea demonológica publicada em âmbito protestante, o *Theatrum diabolorum* (1569), um grande volume de cerca de setecentas páginas, aborda todos os aspectos da demonologia (calcula-se até mesmo que o número dos diabos é 2.665.866.746.664), porém não nomeia os diabos tradicionais, mas os diabos da blasfêmia, da dança, da luxúria, da caça, da bebida, da tirania, da preguiça, do orgulho ou dos jogos de azar.

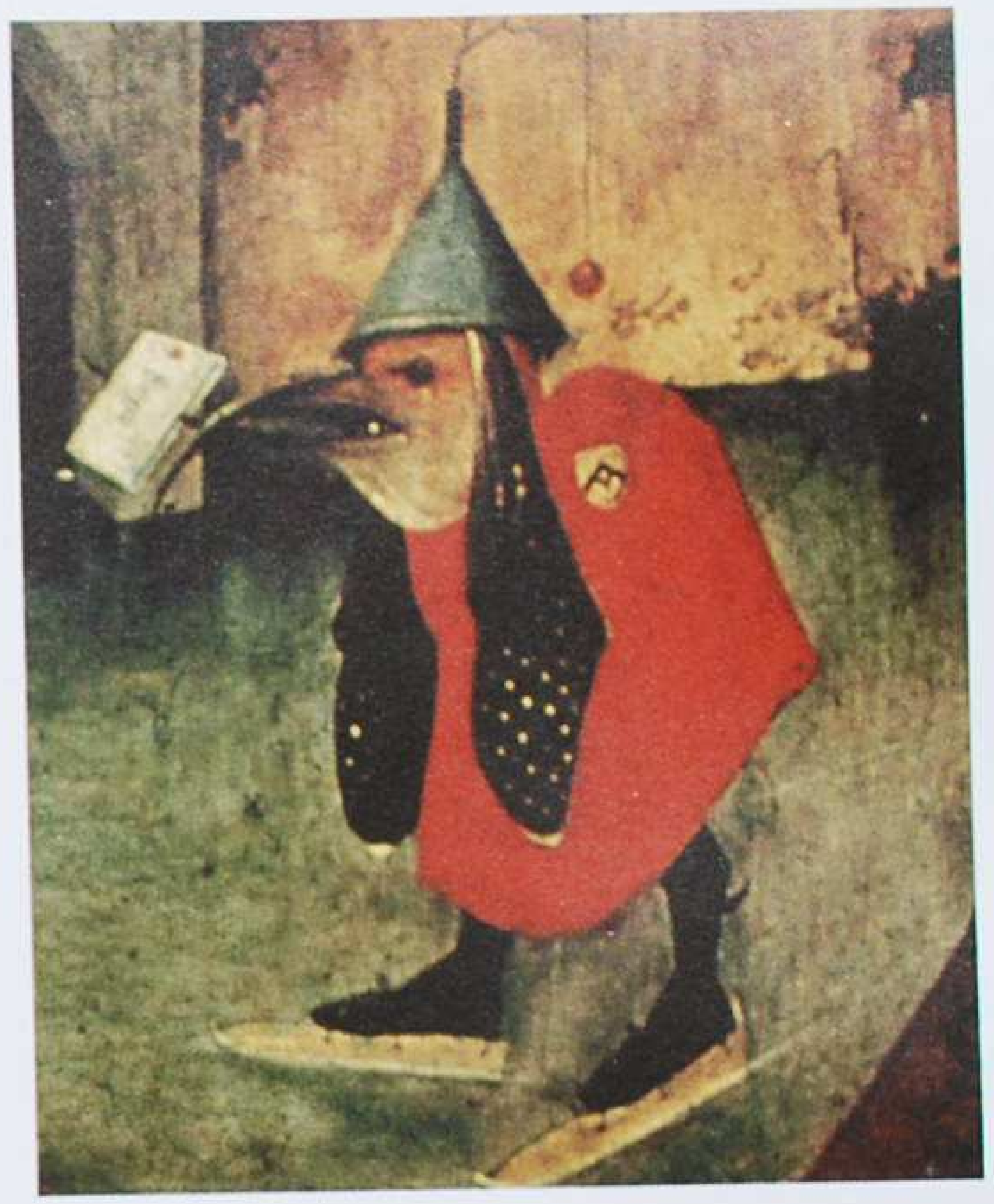


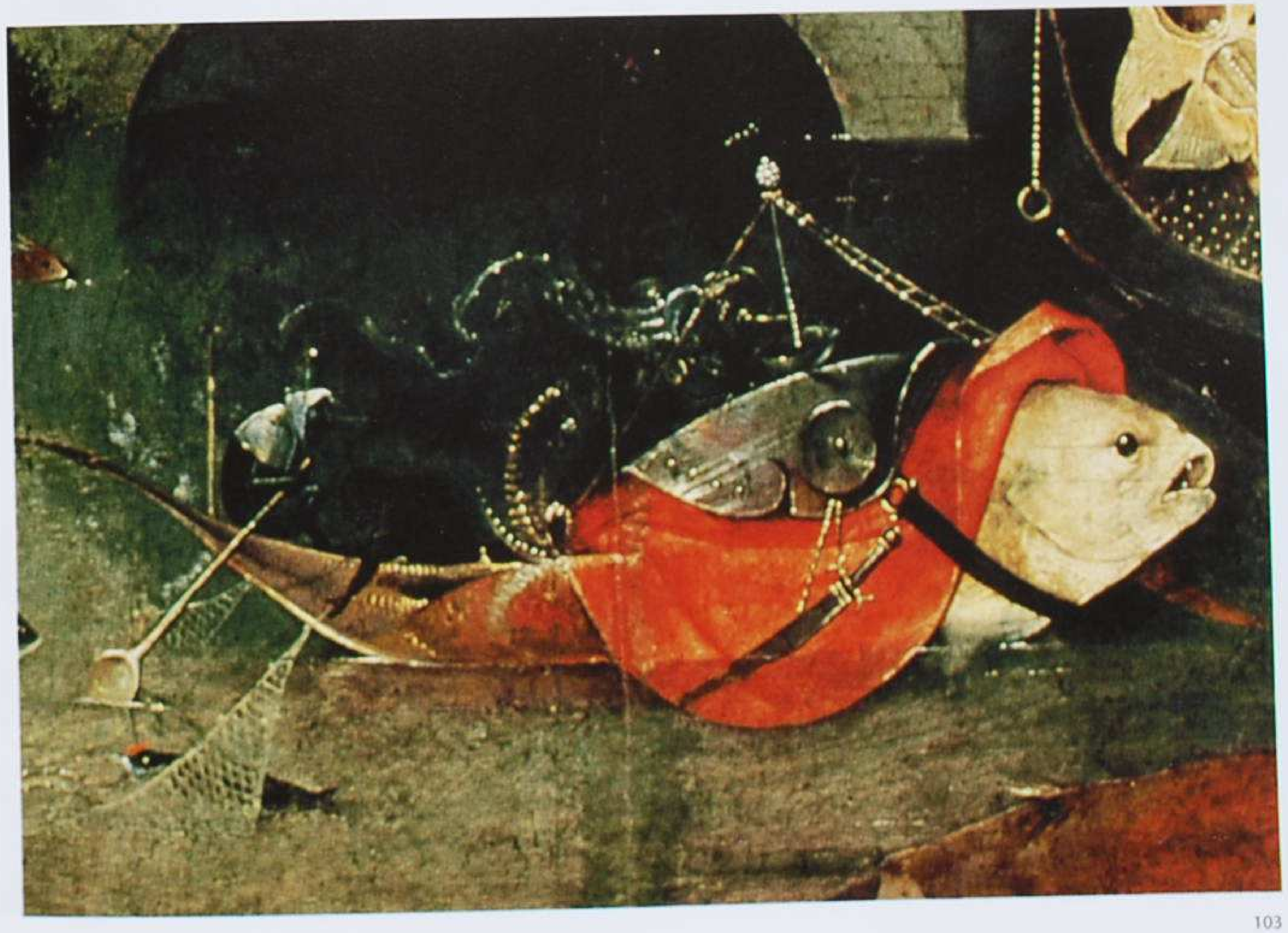
Hieronymus Bosch,
detalhes do tríptico
As tentações
de Santo Antônio,
1505-1506, Lisboa,
Museu Nacional
de Arte Antiga

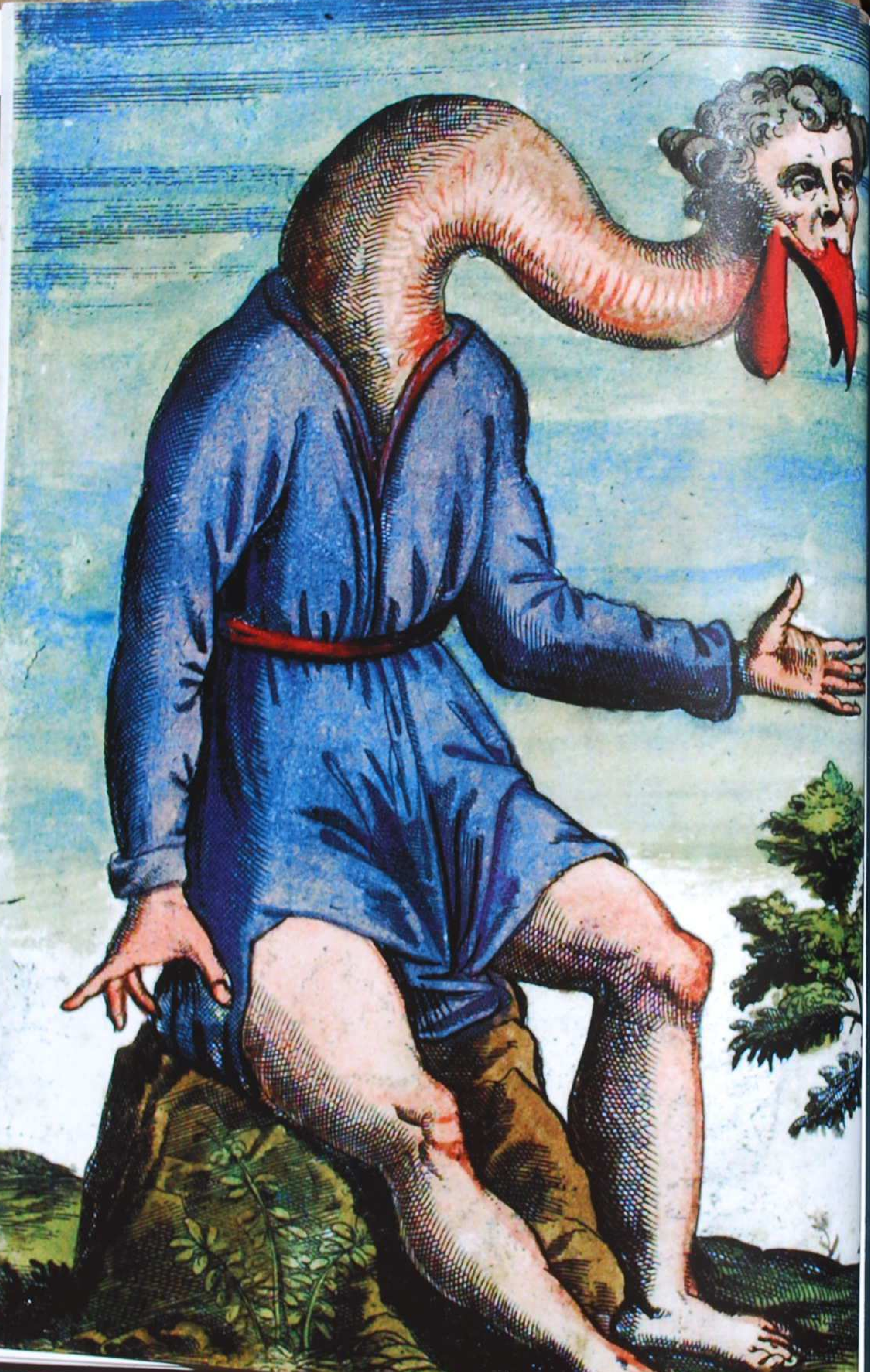
Enquanto tem início a reforma protestante, morre Hieronymus Bosch, cujos seres infernais são híbridos que fazem pensar nas colagens diabólicas do *Baldus*, mas estão muito distantes da iconografia precedente. Não nascem da mistura de traços de animais conhecidos, mas têm uma autonomia oriunda de pesadelos e não se sabe se vêm do abismo ou vagam, inobservados, em nosso mundo. As criaturas que assediam o eremita no *Tríptico das tentações de Santo Antônio* não são os demônios da tradição, maus demais para serem levados a sério. Quase divertidos, como personagens carnavalescos, eles são bem mais insinuantes. A respeito de Bosch, falou-se, não por acaso, de "demoníaco na arte", de fermentos heréticos, de apelos ao mundo do inconsciente, alusões alquímicas e antecipações do surrealismo. Antonin Artaud refere-se a ele no contexto de seu "teatro da crueldade" como um dos artistas que souberam revelar o lado obscuro de nossa psique. Bosch era membro de uma Confraternidade de Nossa Senhora, de espírito conservador, mas voltada para uma reforma dos costumes, de modo que suas representações fazem pensar antes em uma série de alegorias moralizantes sobre a decadência daquela época. Em *O jardim das delícias* ou em *O carro de feno*, não temos apenas visões sulfúreas do além, mas também cenas aparentemente delicadas, sensuais e idílicas e, no entanto, terrivelmente inquietantes, do mundo dos prazeres terrenos que há de nos levar ao inferno. Bosch parece quase antecipar o espírito do *Theatrum diabolorum*: o que oferece não são visões dos diabos existentes, mas antes imagens dos vícios da sociedade em que vivia.

páginas seguintes
Hieronymus Bosch,
tríptico *As tentações*
de Santo Antônio,
1505-1506, Lisboa,
Museu Nacional
de Arte Antiga









Ulisse Aldrovandi,
Monstrorum historia, VI,
Bolonha, Ferroni, 1698

Capítulo IV

Monstros e portentos

1. Prodígios e monstros

O mundo clássico era muito sensível aos *portentos* ou *prodígios*, que eram vistos como signos de desgraça iminente. Eram acontecimentos extraordinários como chuvas de sangue, incidentes inquietantes, chamas no céu, nascimentos anômalos, crianças de duplo sexo, como se pode ver no *Livro dos prodígios* de **Giulio Ossequente** (que, no século IV d. C., anota todos os fatos prodigiosos acontecidos em Roma nos séculos precedentes). É muito provável que tenha sido com base no conhecimento de anomalias semelhantes que **Platão** pôde imaginar a figura do andrógino originário e que sobre as mesmas bases tenham sido concebidos, pelo menos em parte, muitos dos monstros tidos como habitantes da África e da Ásia, dos quais só havia raras e imprecisas notícias. Na verdade, quem adentrava aquelas terras realmente se deparava com hipopótamos, elefantes ou girafas – e o livro de **Jó** já descreve aquele que provavelmente era um crocodilo, mas que passou para a tradição como o Leviatã. Ctésias de Cnido também escreveu sobre as maravilhas da Índia no século IV a.C.; sua obra perdeu-se, mas a *História natural* de Plínio (séc. I d.C.) também é rica em criaturas extraordinárias e inspirou toda uma miríade de compêndios sucessivos. No século II d.C., Luciano de Samósata, em seu *Uma história verídica*, mesmo que fosse para parodiar a credulidade tradicional, punha em cena hipogrifos, pássaros com asas de folha de alface, minotauros e pulgas-sagitários grandes como doze elefantes.

No ***Romance de Alexandre*** (que aparece em latim no século XII, mas nasceu de fontes que remontam ao pseudo-Calístenes do século III d.C.), também o conquistador macedônio tinha que enfrentar criaturas espantosas.

O Leviatã

Jó, 41, 2-27

Ninguém é tão feroz para excitá-lo;
quem, então, iria me enfrentar?
Quem me adiantou algo para que eu o
reembolse?
Tudo o que há debaixo dos céus me
pertence!
Não quero calar seus membros,
o detalhe de suas façanhas,
a beleza de seus membros.
Quem abriu sua couraça
e penetrou por sua dupla armadura?
Quem abriu as portas de suas fauces,
rodeadas de dentes terríveis?
Seu dorso são fileiras de escudos,
soldados com selo de pedra,
tão unidos uns aos outros,
que nem um sopro por ali passa.
Ligados estreitamente entre si
e tão bem conexos, que não se podem
separar.
Seus espirros relampejam faíscas,
e seus olhos são como arrebóis da aurora.
De suas fauces irrompem tochas acesas
e saltam centelhas de fogo.
De suas narinas jorra fumaça,
como de caldeira acesa e fervente.
Seu hálito queima como brasas,
e suas fauces lançam chamas.
Em seu pescoço reside a força,
diante dele corre o pavor.
Os músculos de sua carne são compactos,
são sólidos e não se movem.
Seu coração é duro como rocha,
sólido como uma pedra molar.
(...)
A espada que o atinge não resiste,
nem a lança, nem o dardo, nem o arpão.
O ferro para ele é como palha;
o bronze, como madeira carcomida.
A flecha não o afugenta,
as pedras da funda são felpas para ele.
A maça é para ele como lasca,
ri-se do sibilo dos dardos.
Seu ventre coberto de cacos pontudos
é uma grade de ferro que se arrasta sobre
o lodo.
Faz ferver o abismo como uma caldeira
e transforma o mar em queimador de
perfumes. (...)

A terra gera muitos flagelos

Ésquilo (séc. VI a.C.)

Coéforas, primeiro estásimo

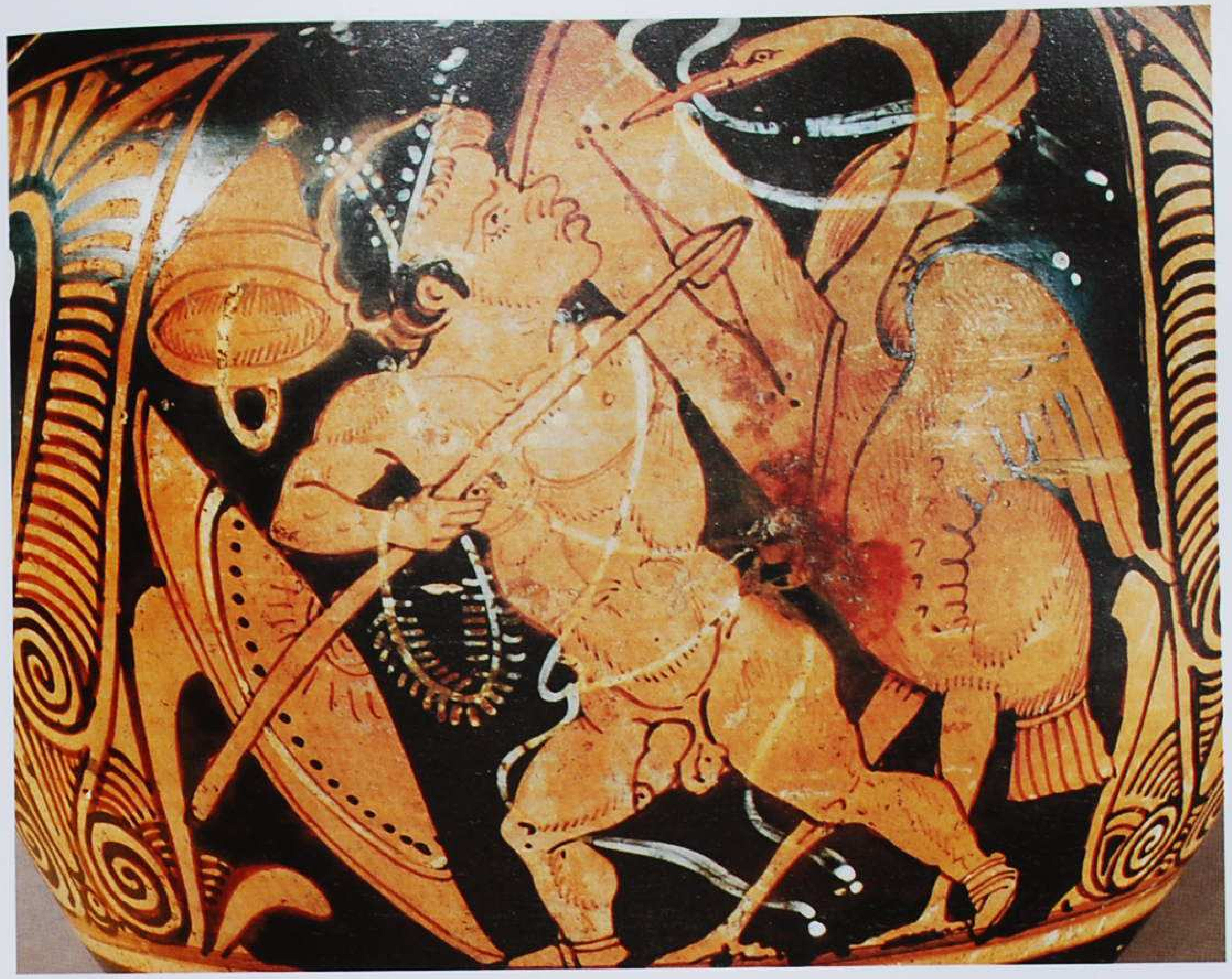
A terra gera muitos flagelos de terrores tremendos: monstros imanes, inimigos dos mortais, enchem os seios do mar profundo. No alto, entre o céu e a terra, chamas sulcam os ares e cada criatura que voa ou rasteja pode contar do ventoso furor das tempestades.

O andrógino

Platão (séc. V-IV a.C.)

O Banquete, 189d-191b

Em primeiro lugar, os sexos da espécie humana eram três, não dois como hoje, masculino e feminino; havia ainda um terceiro que participava de ambos os precedentes (...) Existia naquele tempo o andrógino, que participava, assim no aspecto como no nome, de ambos os sexos, macho e fêmea (...) A figura de cada homem era inteira, sendo as costas redondas e as costelas em círculo; tinha quatro mãos e pernas em número igual ao das mãos; sobre o pescoço redondo, dois rostos, em tudo iguais, mas o crânio, sobre dois rostos iguais, um oposto ao outro, era um só; as orelhas, quatro, e duas as partes pudendas (...) Eram, portanto, dotados de força e robustez formidáveis e inflados de um orgulho imenso, tanto que se atreveram contra os deuses (...) Depois de muito excogitar, Zeus disse: – Acho que tenho um meio de fazer existir a humanidade, mas deixar de insubordinações: enfraquecê-la (...) Dito isso, fendeu os homens em dois, como quem talha sorvas para fazer conserva ou como quem corta ovos com fios de cabelo. E de cada um que fendia, mandava Apolo virar o rosto e a metade do pescoço para o lado do corte, de modo que o homem, contemplando seu talho, tivesse melhor comportamento; quanto ao resto, mandava medicá-los. Apolo ia virando as caras e, arrepanhando de toda parte a pele sobre o que hoje se chama barriga, deixava, como quem fecha uma sacola, uma única abertura, que amarrava no meio da barriga: é o que hoje se chama umbigo. Ia aplainando a maior parte das dobras restantes, que eram muitas, e modelava o peito, (...) deixou, porém, algumas poucas, situadas em torno da própria barriga e do umbigo (...) Ora, fendido o físico em dois, cada metade sentia saudade da outra, e juntavam-se; envolvendo-se com os braços e enlaçadas umas às outras no desejo de unificar-se, iam morrendo de inanição e da completa desídia, por não quererem fazer nada um sem o outro. Toda vez que morria uma das metades e sobrava a outra, a restante buscava uma nova e com ela se enlaçava, quer topasse com a metade do todo que era mulher... quer com a de um homem; e dessa forma iam se destruindo.



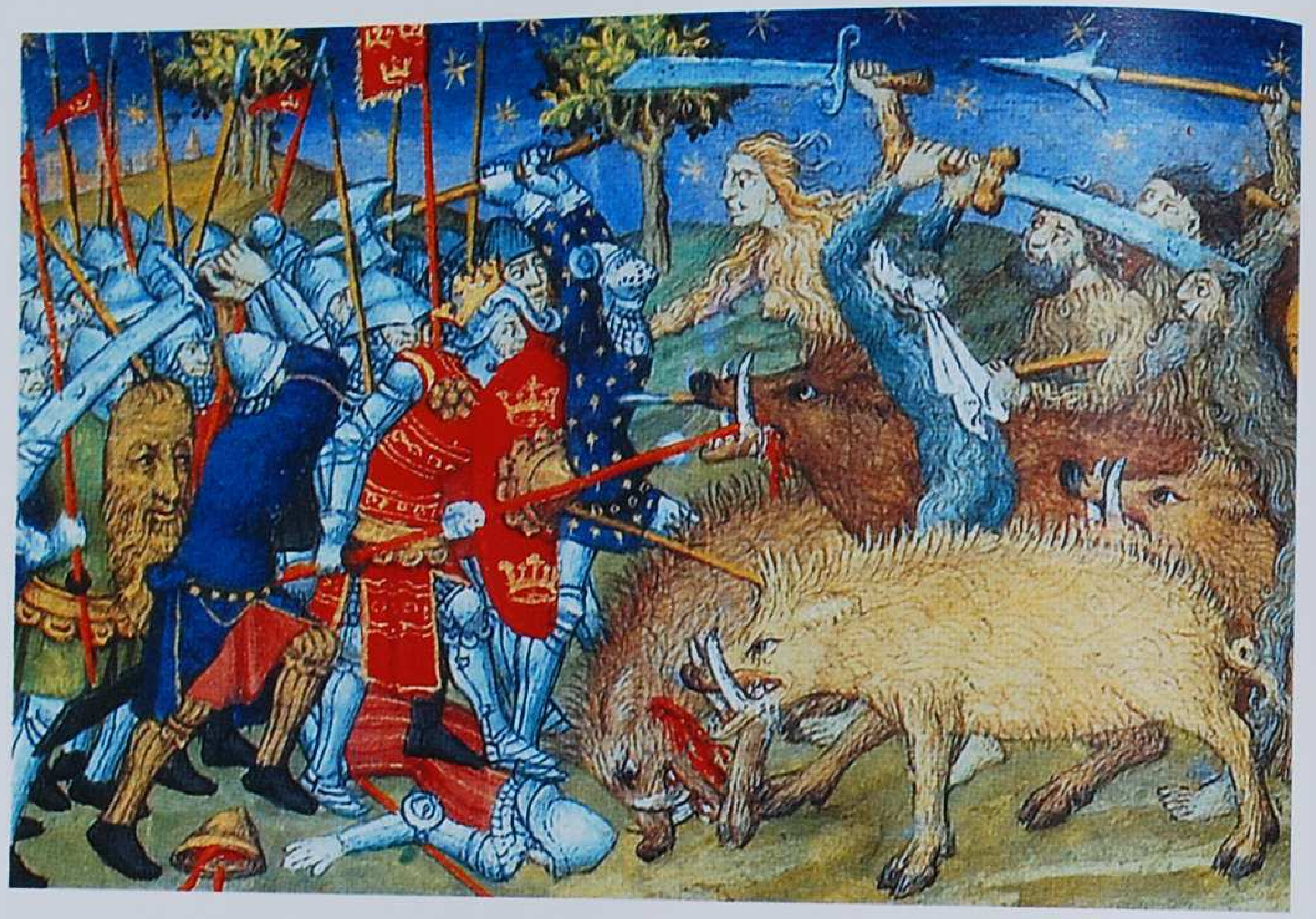
Fábrica de Volterra,
Pigmeu e gru,
cratera, detalhe,
séc. IV, Florença,
Museo Archeologico

Os portentos

Giulio Ossequente (séc. IV)

Livro dos prodígios

Foram observados nove dias de preces porque em Piceno caiu uma chuva de pedras e em muitos lugares fogos caídos do céu e acompanhados de um leve vento queimaram com as roupas de várias pessoas. (...) Na Úmbria, foi encontrado um hermafrodita de cerca de doze anos que foi sacrificado por ordem dos arúspices. Os gauleses, que atravessando os Alpes entraram na Itália, foram rechaçados sem luta (...) Uma furiosa tempestade produziu graves danos em Roma e algumas estátuas foram derrubadas no Campidoglio (...) Na preparação de um *lectisterium*, as estátuas divinas giraram a cabeça em conseqüência de um terremoto: a travessa dos alimentos preparados em honra a Júpiter caiu da mesa e os ratos roeram algumas azeitonas (...) Em Lanuvio, durante a noite, um objeto foi visto brilhando no céu. Em Cassino, muitos edifícios foram destruídos por um raio e um sol foi visto à noite por algumas horas. Em Teano Sidicino nasceu um menino com quatro mãos e outro tanto de pés. Depois da cerimônia de lustração, fez-se a paz em Roma (...) Em Cere nasceu um porco com mãos e pés humanos e crianças com quatro pés e quatro mãos. Em Foro Esino uma chama, saída da boca de um boi, não o feriu (...) Um pássaro incendiário e um mocho foram vistos em Roma. Numa caverna de pedra um homem foi devorado por um outro homem (...) Muitos milhares de pessoas morreram por causa da enchente do Pó e do lago Aretino, que transbordaram. Choveu leite duas vezes. Em Norcia, nasceram dois gêmeos de uma mulher livre: uma menina com todos os membros intactos, um menino com o ventre aberto na parte anterior, de modo que se podiam ver as vísceras descobertas, e desprovido de orifício anal: ele morreu logo depois de emitir um gemido.



Alexandre luta contra os homens selvagens e as bestas, de Le Livre et la vraye histoire du bon roi Alexandre, Royal, ms. 20, b. XX, f. 51, séc. XV, Londres, British Library

As aventuras de Alexandre
O romance de Alexandre, II, 33 (séc. XII)

Chegamos então a uma terra acinzentada, habitada por selvagens semelhantes a gigantes, totalmente redondos, que têm olhos de fogo e parecem leões. Com eles havia também outros seres que se chamam *Óklitos*: não têm um só pêlo no corpo, são altos quatro cúbitos e compridos como uma lança. Assim que nos viram, correram em nossa direção. Cobriam-se com peles de leão, eram fortíssimos e treinados para o combate sem armas: nós os atingíamos, mas eles também nos atacavam com bastões e assim mataram muitos dos nossos. Tive medo de que fôssemos derrotados e dei ordem de atear fogo à selva: à visão do fogo, aqueles homens fortíssimos fugiram; mas já haviam matado cento e oitenta de nossos soldados. No dia seguinte, resolvi explorar suas cavernas: lá encontramos, amarradas às portas, feras que se pareciam com leões, mas que tinham três olhos (...) Partimos em seguida e chegamos ao país dos Papamel: havia um homem coberto de pêlos em todo o corpo; ele era enorme e tivemos medo. Ordenei que o capturassem: foi preso, mas continuava a encarar-nos com seu olhar selvagem. Ordenei então que apresentasse diante dele uma mulher nua: ele agarrou-a e estava prestes a devorá-la: os soldados logo correram para tirá-la de suas mãos e ele começou a clamar em sua língua. Àqueles gritos, saíram dos pântanos e lançaram-se contra nós outros seres de sua espécie, aos milhares, e nosso exército tinha quarenta mil homens: ordenei então que pusessem fogo aos alagados e eles, à visão do fogo, escaparam. Capturamos três que não aceitaram comida por oito dias e morreram. Tais seres não falam como os humanos, mas latem como os cães.

2. Uma estética do desmesurado

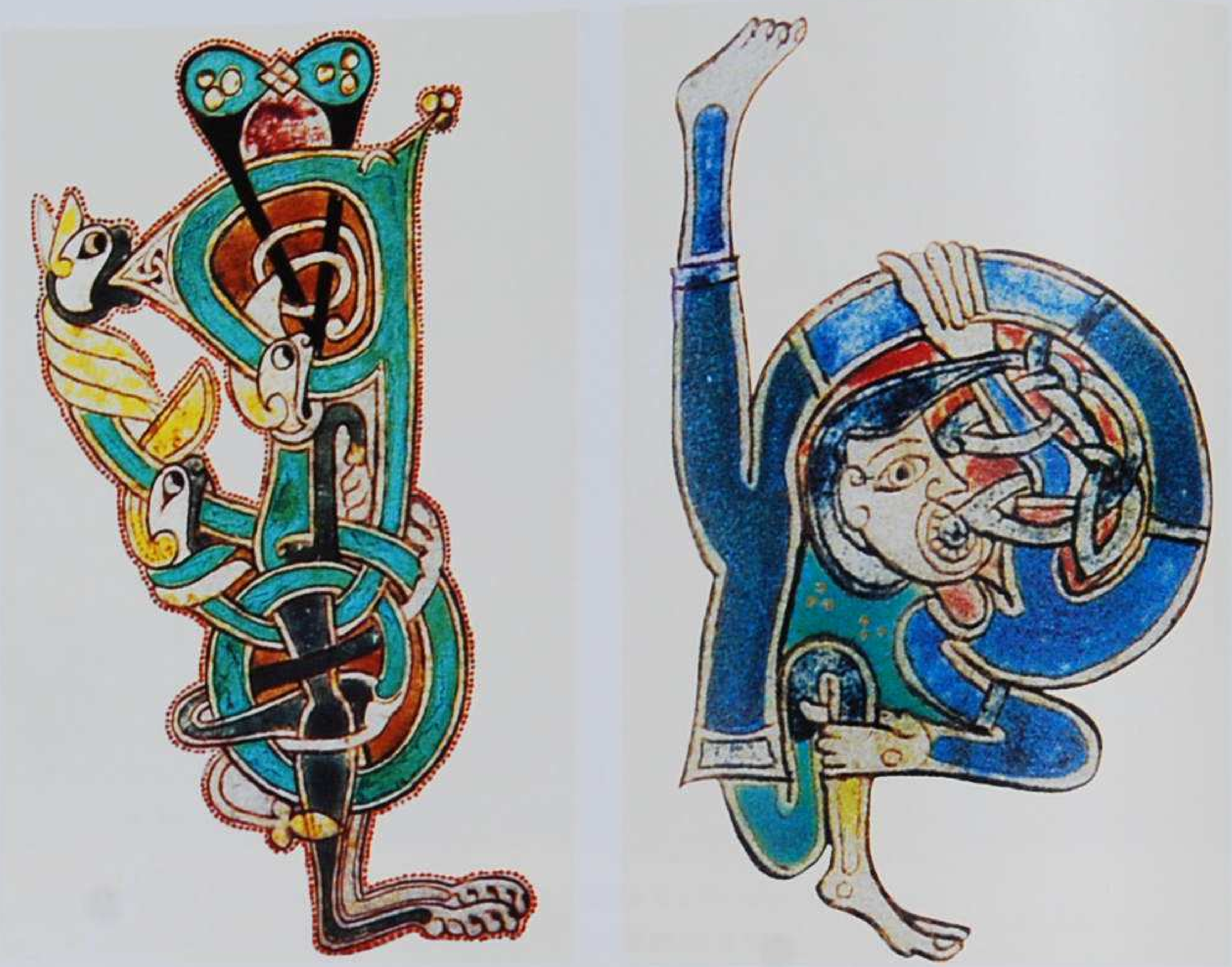
Estas e outras notícias acabaram alimentando o surgimento daquela que foi definida como *estética hispérica*.

A latinidade clássica já havia condenado o estilo dito "asiático" (e depois "africano"), em oposição ao equilíbrio do estilo "ático". Este estilo era considerado feio também pelos padres da Igreja, conforme testemunha a seguinte invectiva de São Jerônimo (*Adversus Jovinianum* I): "Existem atualmente tantos escritores bárbaros e tantos discursos que os vícios de estilo tornam confusos, que não se compreende mais nem quem fala, nem do que fala. Tudo se incha e se relaxa como uma serpente doente que vai se despedaçando enquanto ensaia suas volutas (...) Mas de que servem tais bruxarias de palavras?"

Entre os séculos VII e X assiste-se, porém, a uma reviravolta do gosto, pelo menos em uma área que vai da Espanha às ilhas Britânicas, tocando a Gália. A estética hispérica é o estilo de uma Europa que está vivendo seus "séculos obscuros", uma Europa na qual, com a decadência da agricultura, o abandono das cidades, o desmoronamento dos grandes aquedutos e das estradas romanas, em um clima geral de barbarização, em um território coberto de florestas, os monges, os poetas, os iluminadores também vêem o mundo como uma selva obscura, habitada por monstros, atravessada por caminhos labirínticos.

A página hispérica não obedece mais às leis tradicionais da proporção: aprecia-se a nova música dos incompreensíveis neologismos barbáricos, privilegiam-se as longas cadeias de aliterações que o mundo clássico consideraria pura cacofonia, preza-se não a medida, mas antes o gigantesco e o desmesurado. Sobretudo os monges irlandeses que, naqueles séculos difíceis e desordenados, haviam conservado e reconduzido à Europa continental uma certa tradição literária, movem-se no mundo da língua e da imaginação visual como, justamente, em uma floresta ou como o irlandês são Brandão vagava pelos mares – ancorando-se em uma horrível baleia confundida com uma ilha e encontrando Judas prisioneiro em um rochedo, batido e atormentado pelas ondas marinhas.

Entre os séculos VII e IX, talvez em terras irlandesas (mas certamente nas ilhas Britânicas), surge o *Liber monstrorum de diversis generibus*, que além de descrever monstros de todo tipo, comenta sua variedade.

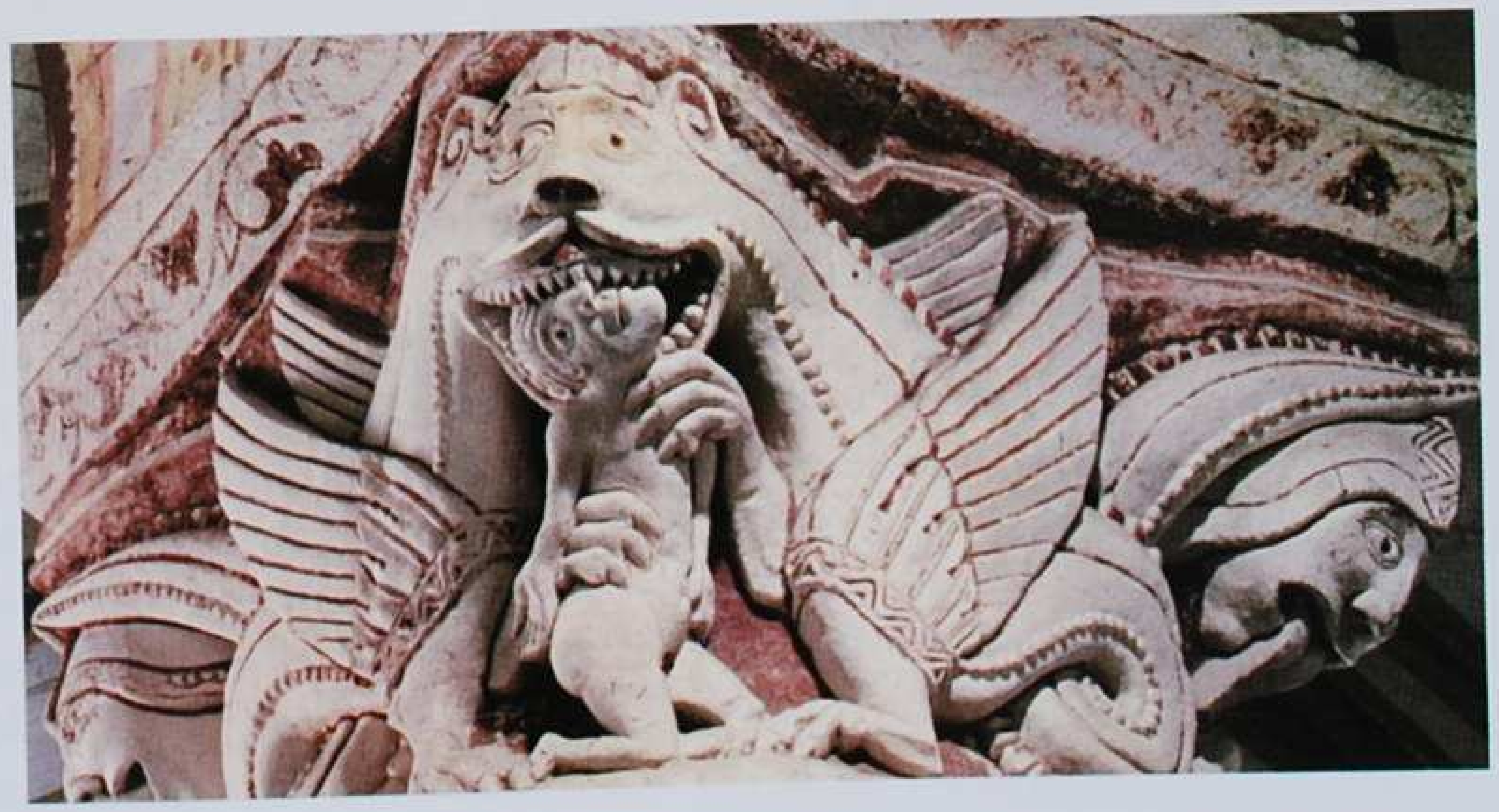


Livro de Kells,
séc. VIII,
Dublin,
Trinity College

Ele nos diz (livro II): "São sem dúvida infinitas as raças de feras marinhas que, com corpos desmesurados como altas montanhas, sacodem com seus peitos as ondas mais gigantescas e as extensões de água quase erradicadas das profundezas (...) Sugando com horríveis redemoinhos as águas já agitadas pela grande massa de seus corpos, dirigem-se para a praia oferecendo a quem as observa um espetáculo aterrorizante". Neste clima, surge na Irlanda o *Livro de Kells*, ornado de esplêndidas letras capitulares nas quais triunfam os *entrelacs*, rendas labirínticas em que aparecem, junto com figuras divinas, criaturas monstruosas de todo tipo. São formas de animais estilizados, pequenas figuras simiescas entre folhagens impossíveis que cobrem páginas e páginas, como os motivos sempre iguais de um tapete, embora cada linha, cada corimbo represente, de fato, uma invenção diversa. É uma complicação de variações espiraliformes, ignorantes de qualquer regra educada de simetria, em uma sinfonia de cores delicadas, do rosa ao amarelo-laranja, do limão ao malva. Quadrúpedes, pássaros, libréus com bicos de cisne, impensáveis figuras humanóides contorcidas como um atleta de circo que introduzisse a cabeça entre os joelhos, revirando a cabeça e compondo a inicial de uma letra, seres maleáveis e dobráveis como elásticos coloridos introduzem-se no enredo dos enlaçamentos, emergem das decorações abstratas, enroscam-se às letras iniciais, insinuam-se linha após linha.

3. A moralização dos monstros

Como estes "feiíssimos" monstrinhos eram compreendidos pelos monges devotos? Certamente da mesma maneira como serão apreciados outros seres disformes colocados nas margens das páginas iluminadas (os chamados *marginalia*) e nos capitéis das igrejas românicas nos séculos sucessivos. Os medievais consideravam os monstros atraentes, assim como nós fazemos com os animais exóticos do jardim zoológico: prova disso é a ênfase com que um rigorista como são Bernardo (na *Apologia a Guilherme*) condena as esculturas dos capitéis, sob as quais é evidente que os fiéis se detinham com gosto excessivo (embora a eficácia com que as descreve leve a crer que ele também as observava mais do que o devido): "O que faz nos claustros (...) aquela ridícula monstruosidade, aquela espécie de estranha formosura disforme e deformidade formosa? O que estão a fazer ali os imundos símios? Ou os ferozes leões? (...) Podem ser vistos muitos corpos sob uma única cabeça e, vice-versa, muitas cabeças sobre um único corpo. De um lado, emerge um quadrúpede com cauda de serpente, de outro, um peixe com cabeça de quadrúpede. Lá um animal tem aspecto de cavalo e arrasta posteriormente uma meia cabra, aqui um animal cornudo tem o traseiro de cavalo. Em suma, mostra-se por toda parte uma tão grande e tão estranha variedade de formas heterogêneas que se tem mais gosto em ler tais mármores que os códices, em ocupar a inteira jornada admirando tais imagens uma a uma que meditando nas leis de Deus."



Monstro que devora um homem,
capitel central
da Igreja
de Saint-Pierre,
séc. XI-XII,
Chauvigny

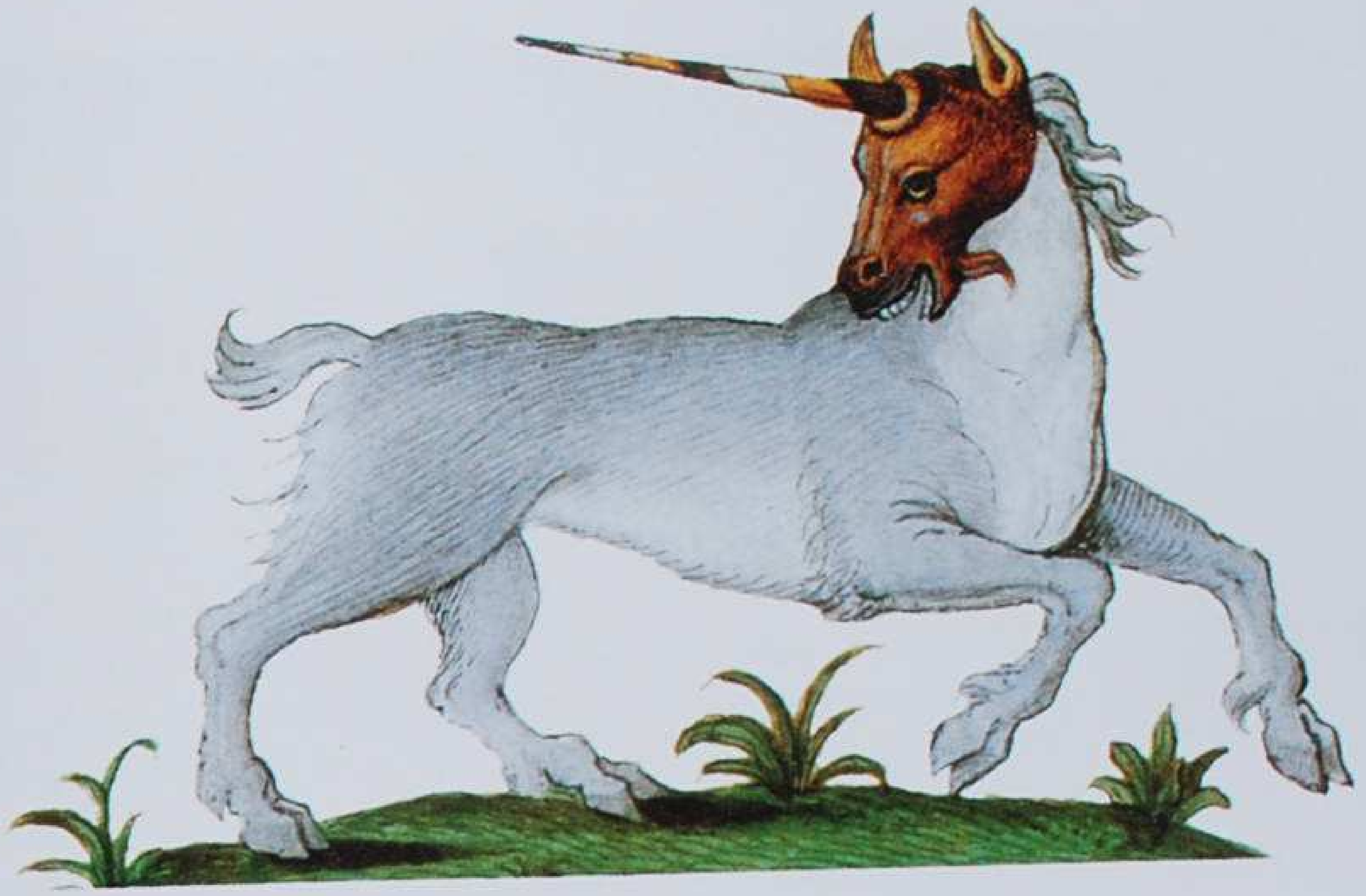
Também os monstros são filhos de Deus

Agostinho (séc. IV-V)
A cidade de Deus, XVI, 8

Pergunta-se, além disso, se é crível que dos filhos de Noé ou, melhor, de Adão, de quem esses também procedem, se hajam propagado certas raças de homens monstruosos de que a história dos povos dá fé. Assegura-se, com efeito, que alguns têm um olho no meio da testa, que outros têm os pés virados para trás, que outros possuem ambos os sexos, a mamila direita de homem e a esquerda de mulher, e que, servindo-se carnalmente deles alternativamente, geram e dão à luz. Também contam que alguns não têm boca e vivem exclusivamente do ar, respirado pelo nariz. Afirmam que outros têm um côvado de altura e por isso os gregos os chamam de pigmeus e que em algumas regiões as mulheres concebem aos cinco anos e não vivem mais de oito. Contam, de igual modo, existirem homens de velocidade espantosa e que, no verão, deitados de costas, se defendem do sol com a sombra dos próprios pés. (...) Deus, criador de todas as coisas, conhece onde, quando e o que é ou foi oportuno criar e, ademais, conhece a beleza do universo e a semelhança ou diversidade das partes que a compõem. A quem é incapaz de contemplar o conjunto choca certa desproporção em determinada parte, por ignorar a parte a que se adapta e a que diz relação. Sabemos nascerem homens com mais de cinco dedos nas mãos e nos pés. Trata-se, por certo, de diferença mais leve que aquela; mas, embora o porquê nos seja desconhecido, Deus nos livre de desatinar ao extremo de pensar haver-se o Criador equivocado no número de dedos do homem. (...) Em Hipona-Diarrito há um homem que tem a planta dos pés em forma de meia-lua, com apenas dois dedos nas extremidades, e assim também as mãos. Se houvesse alguma nação com igual tara, acrescentar-se-ia àquela curiosa e surpreendente história. Negaremos, por isso, que tal homem se origina do primeiro criado? (...) Se ignorássemos, por exemplo, que os monos, os micos e as esfinges não são homens, mas animais, esses historiadores poderiam, gloriando-se da própria curiosidade, fazer-nos crer com impune vaidade tratar-se de nações de homens. (...) Assim, para concluir essa questão com circunspecção e prudência, direi que não passam de pura novela as coisas escritas sobre algumas nações, que, se se trata de realidade, não são homens ou que, se homens, descendem de Adão.

Mas, de fato, o mundo cristão já havia realizado uma verdadeira "redenção" do monstro. Como já vimos (no capítulo 2.1) a propósito da visão pancalística, **Agostinho** dizia que os monstros eram belos enquanto criaturas de Deus. O próprio Agostinho (na *Doutrina cristã*) tentou regulamentar a interpretação alegórica das Escrituras Sagradas, advertindo que é preciso descobrir um sentido espiritual, além do literal, quando o livro sagrado parece se perder em descrições aparentemente supérfluas de pedras, plantas ou animais. Mas para entender qual é o sentido espiritual de uma pedra preciosa ou de um animal, era preciso ter à mão uma "enciclopédia" que dissesse qual o significado alegórico daquelas coisas. Nasceram assim os bestiários moralizados, nos quais cada criatura mencionada (não importa se real ou legendária) era associada a um ensinamento moral.

O primeiro texto a entrar no mundo cristão com esse caráter foi o ***Fisiólogo***, escrito em grego entre os séculos II e III de nossa era e traduzido em seguida para o latim, além de várias línguas orientais, listando cerca de quarenta animais, pedras e árvores. Depois da descrição de cada ser, o *Fisiólogo* mostra como e por que cada um deles é o veículo de um ensinamento ético e teológico. O leão, por exemplo, que segundo a lenda apaga as próprias pegadas com o rabo para escapar dos caçadores, transforma-se em símbolo de Cristo, que apaga os pecados dos homens.



Licorno,
em *Livres des propriétés des animaux*,
ms. 3401, 1566, Paris,
Bibliothèque
Sainte-Geneviève

Do *Fisiólogo*

(séc. II-III)

O unicórnio é um pequeno animal, semelhante ao cabrito, mas ferocíssimo. O caçador não consegue se aproximar dele por causa de sua extraordinária força. Tem um só chifre no meio da cabeça. Como fazem para caçá-lo? Expõem uma virgem imaculada, o animal pula em seu regaço e ela o amamenta e o conduz ao palácio do rei. O unicórnio é uma imagem do Salvador: de fato (...) ele fez morada no ventre da verdadeira e imaculada Virgem Maria.

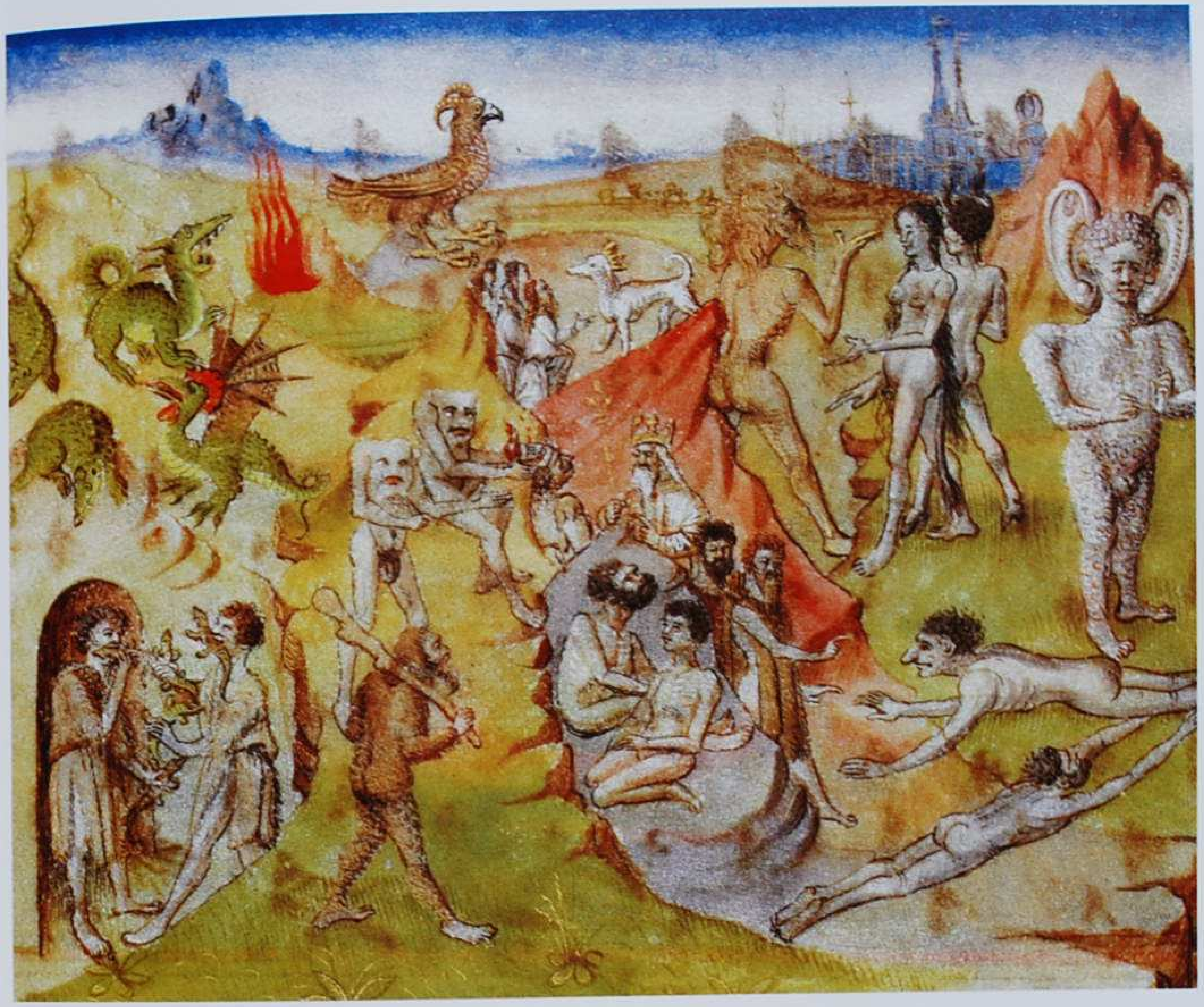
Existe nas montanhas um animal chamado elefante. Nele não existe desejo de conjunção carnal: quando quer gerar filhos, dirige-se para o Oriente, perto do paraíso, onde se encontra uma árvore chamada mandrágora. A fêmea colhe primeiro o fruto da árvore, oferece ao macho e o incita, para que ele também prove. Depois de comer, o macho aproxima-se da fêmea e une-se a ela (...) Quando chega a hora do parto, entra em um lago até que a água chegue à altura de suas mamas e depois dá à luz o seu filho na água e este último fica de joelhos e suga seu seio (...) A natureza do elefante é assim: se cai, não é capaz de reerguer-se, pois não tem junturas nos joelhos. De que modo cai? Quando quer dormir, apóia-se em uma árvore e os caçadores, que conhecem a natureza do elefante, serram parcialmente o tronco da árvore. O animal chega para se encostar, cai junto com a árvore e começa a lançar altos bramidos. Outro elefante o ouve e vem socorrê-lo, mas não consegue erguê-lo; põem-se ambos a bramir e vêm outros doze elefantes, mas nem assim conseguem erguer o que está caído; então, põem-se todos a bramir e chega, enfim, um pequeno elefante, põe sua tromba embaixo daquele e o ergue (...) O elefante e sua fêmea são, portanto, imagens de Adão e Eva: quando estavam nas delícias do paraíso antes da transgressão, não conheciam a união carnal e o acasalamento. Mas quando a mulher comeu o fruto da árvore, isto é, da espiritual mandrágora, e ofereceu-o ao homem também, então Adão conheceu a mulher e gerou Caim sobre as águas maléficas (...) Veio então o grande elefante, isto é, a Lei, e não foi capaz de erguê-lo; depois vieram doze elefantes, isto é, profetas, mas eles também não conseguiram reerguer o homem caído; depois de todos estes, veio o santo elefante espiritual e, enfim, reergueu o homem. O Fisiólogo disse da víbora que o macho tem rosto de homem e a fêmea, rosto de mulher: até o umbigo tem forma humana, enquanto a cauda é de crocodilo. A fêmea não tem vagina, mas apenas uma espécie de buraco de agulha. Quando o macho copula com a fêmea, ele ejacula em sua boca e ela, depois de engolir o sêmen, decepa os genitais do macho, que morre instantaneamente. Quando os filhos crescem, devoram o ventre da mãe (...) As víboras são, portanto, parricidas e matricidas. Bem comparou João as víboras aos fariseus: da mesma forma como a víbora mata o pai e a mãe, eles mataram seus pais espirituais, os profetas.

4. As *mirabilia*

Seguindo o modelo do *Fisiólogo* (devidamente ampliado e reorganizado), nasceram desde a maior parte dos bestiários, lapidários, herbários e, de uma maneira geral, as várias "enciclopédias" concebidas nos moldes da *História natural* de Plínio, da *Natureza das coisas* de Rabano Mauro (séc. VIII-IX), até as grandes compilações dos séculos XII e XIII como, por exemplo, *A imagem do mundo* de Honório de Autun, *A natureza das coisas* de Alexandre Neckham, *As propriedades das coisas* de Bartolomeu Angélico, o *Espelho natural* de Vincent de Beauvais, até o *Trésor* e o *Tesoretto* de Brunetto Latini. Assim também os animais do fisiólogo são procurados e às vezes descritos em relatos de viagens imaginárias como *As viagens* de Mandeville ou *A composição do mundo* de Ristoro d'Arezzo.

A lista é incompleta, mas testemunha a atração do mundo antigo e medieval pelas terras ainda inexploradas e a tensão atônita com que os leitores daqueles livros fantasiavam todas aquelas maravilhas. Prova disso é o imenso êxito de um embuste produzido no século XII, a ***Carta do Preste João***, que falava de um fabuloso reino cristão na Ásia, além das terras dos infiéis, habitado por uma gente virtuosa e rica de ouro e pedras preciosas. O mito do Preste João conquistou muitos viajantes (como Marco Polo, por exemplo), que tentavam identificá-lo e, no campo da política, encorajou a expansão cristã para o Oriente (embora tenha se deslocado da Ásia para a África no começo da Idade Moderna, quando seu reino foi identificado com a Etiópia cristã). Mas um dos motivos da atração gerada por este reino imaginário, quase um inventário das virtudes e riquezas que possuía, foi justamente a descrição dos seres prodigiosos que o povoavam, submetidos ao poder do Preste João.

Embora certamente não fossem considerados exemplos de beleza, nem todos estes monstros eram percebidos como perigosos. Sem dúvida eram temíveis o Basilisco, de hálito envenenado, a Quimera de cabeça de leão e corpo metade dragão, metade cabra, a besta leucrococa (de corpo de asno, traseiro de cervo, coxas de leão, pés de cavalo, um chifre bifurcado, boca talhada até as orelhas da qual saía uma voz quase humana e um único osso no lugar dos dentes) ou a Mantícora (com três fileiras de dentes, corpo de leão, rabo de escorpião, olhos azuis, carnação cor de sangue, silvo de serpente).



Monstrous races of Ethiopia, ms. 461, f. 26v, c. 1460, Nova York, Pierpont Morgan Library

O reino do Preste João

Carta do Preste João (séc. XII)

Eu, Preste João, sou senhor dos senhores e, em cada riqueza que há sob o céu, em virtude e em poder, supero todos os reis da terra. (...)

Em nossos domínios nascem e vivem elefantes, dromedários, camelos, hipopótamos, crocodilos, metagalináceos, cameteternos, tinseretas, panteras, onagros, leões brancos e ruivos, ursos e melros brancos, cigarras mudas, grifos, tigres, chacais, hienas (...) bois selvagens, sagitários, homens selvagens, homens chifrudos, faunos, sátiros e mulheres da mesma espécie, pigmeus, cinocéfalos, gigantes de quarenta cúbitos, monóculos, ciclopes, um pássaro chamado fênix e quase que todo tipo de animal que vive sob a abóbada celeste (...)

Em uma de nossas províncias corre um rio que se chama Indo. Este rio, que brota no Paraíso, estende seu curso por toda a província em diversos braços onde se encontram pedras naturais, esmeraldas, safiras, carbúnculos, topázios, crisólitas, ônix, berilos, ametistas, sardônicas e muitas outras pedras preciosas (...)

Nas regiões extremas da terra, (...) possuímos uma ilha (...) à qual Deus manda duas vezes por semana, durante o ano inteiro, copiosas chuvas de maná que as populações recolhem e comem, não se alimentando senão disso. De fato, não lavram, não semeiam, não colhem, nem trabalham a terra de forma alguma para extrair seu mais rico fruto. (...)

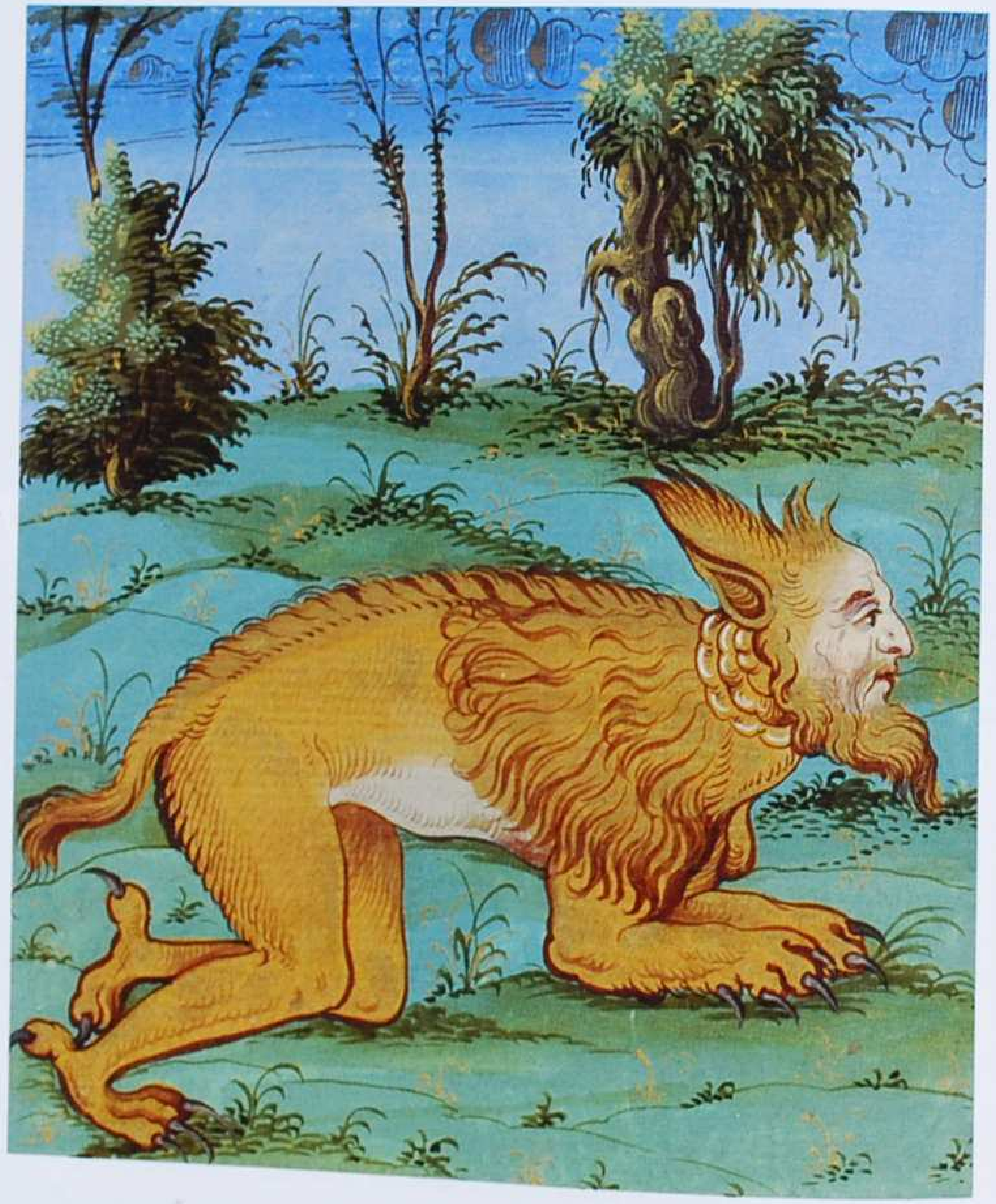
Todos estes homens, que comem apenas o alimento celeste, vivem quinhentos anos. Todavia, ao chegar à idade de cem anos, rejuvenescem e recuperam as forças bebendo por três vezes a água de uma fonte que brota na raiz de uma árvore que só se encontra naquela ilha (...) Entre nós ninguém mente (...) Nenhum vício tem poder sobre nós.

Um homem silvestre

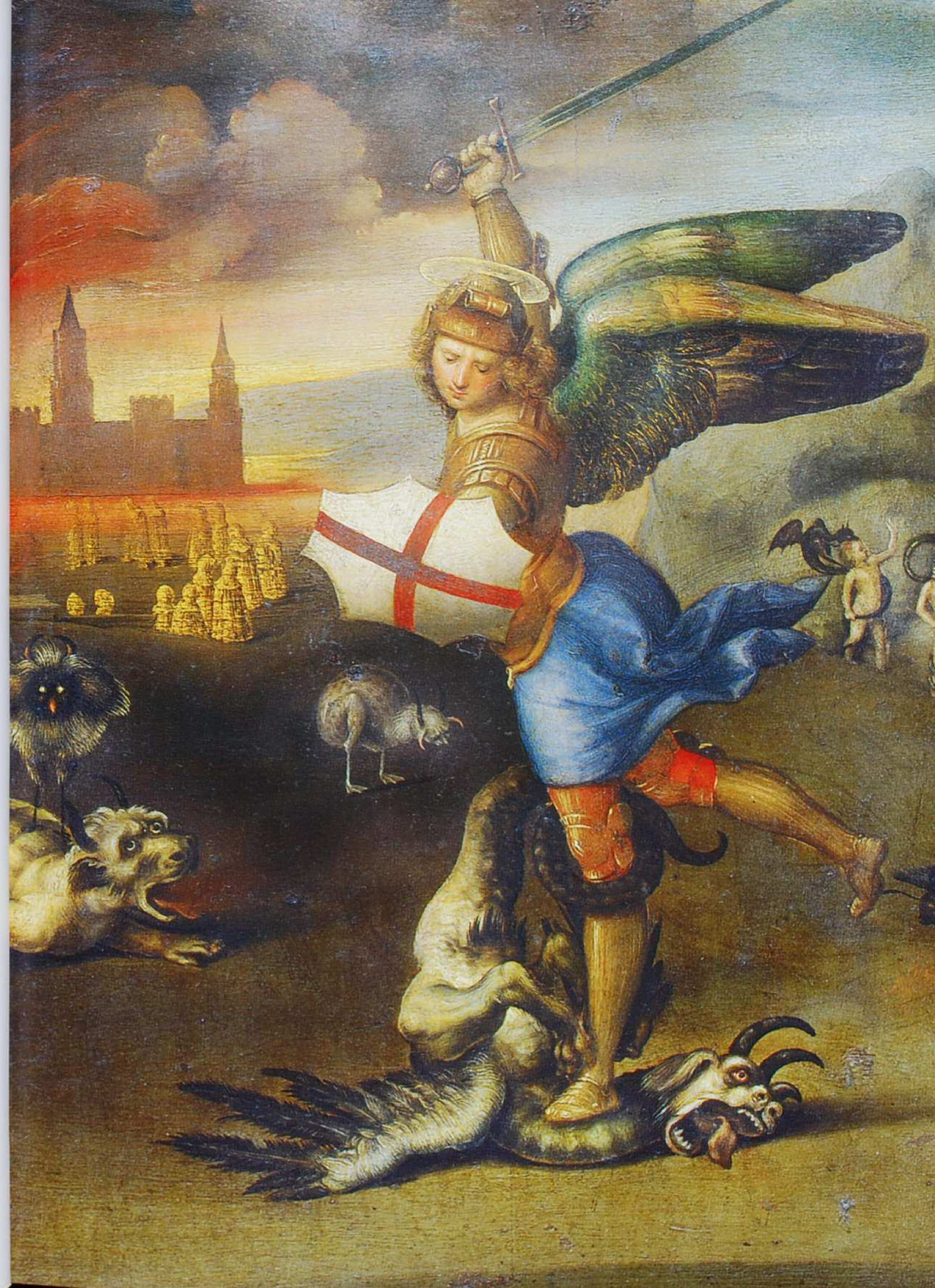
Luigi Pulci

O Morgante, V, 38-45 (1481-1482)

Tinha a cabeça que parecia de um urso,
peludo e feroz, com dentes em gancho,
capaz de tascar numa pedra um morso;
a garganta escamosa e a língua em
fancho
um olho no peito no meio do dorso,
que era de fogo e de dois palmos
ancho,
toda hirsuta a barba, como os cabelos,
e os ouvidos eram de asno ao vê-los;
o braço, longo, chegava quase ao chão
e o peito e o corpo tudo era peludo;
com unhas em garra no pé e na mão,
não tinha tamanco para andar no
enxuto,
ia nu e descalço, a latir como um cão;
nunca vi monstro mais feio em tudo;
na mão leva um longo bastão de sorbo,
todo crestado, negro como o corvo.



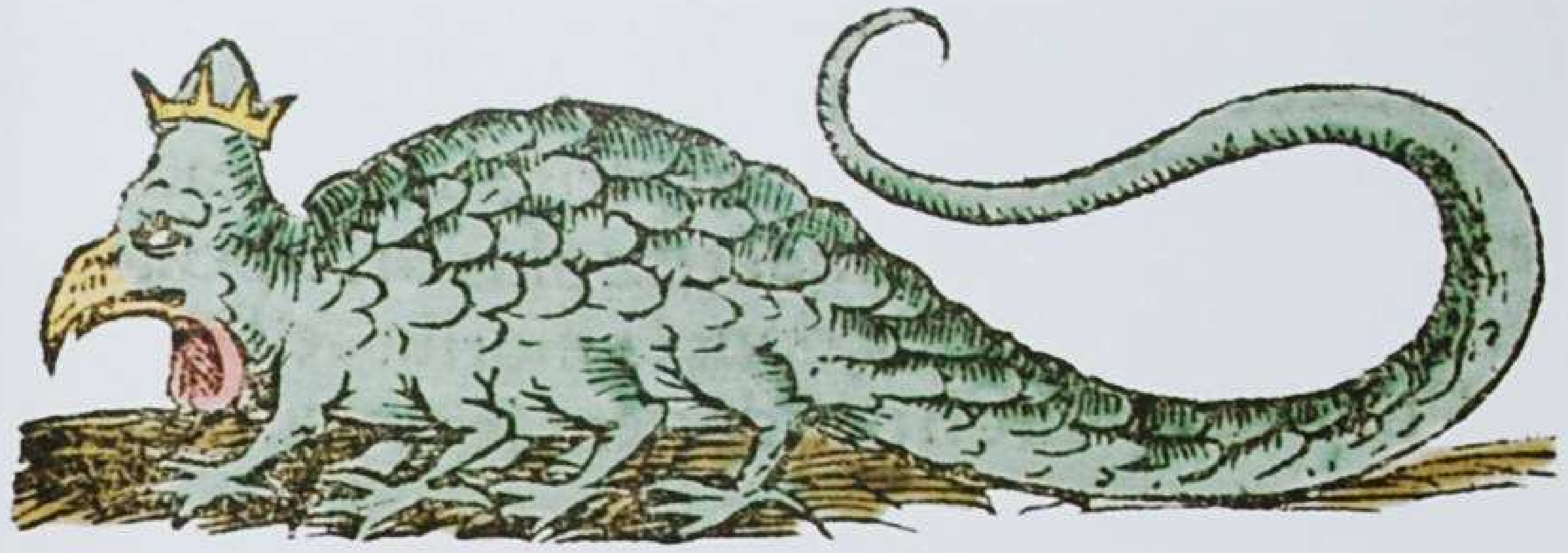
Monstre prins en une forest aiant figure humayne qui aymait les femmes,
em Pierre Boaistuau,
Histoires prodigieuses,
ms. 136, f. 140r,
séc. XVI, Londres,
Wellcome Library



em face
Rafael Sanzio,
São Miguel e o dragão,
c. 1505,
Paris, Musée du Louvre

Malignas eram as Serpentes de crista na cabeça, caminhando sobre pernas e sempre com a goela aberta gotejando veneno, e temibilíssimo o Dragão, que a pintura representava no momento em que é derrotado por são Jorge, enquanto boa parte da literatura cavaleiresca o via em luta contra os cavaleiros – que nos bosques podiam encontrar também o hirsuto Homem Silvestre, como se vê no *Morgante* de **Pulci**. Mas não se pode dizer o mesmo de outras dóceis criaturas, certamente extraordinárias por sua forma e costumes e decerto distantes de qualquer ideal humano de graça ou prestância, mas inócuas, como os Acéfalos, com os olhos nas costas e dois buracos no peito à guisa de boca e nariz; os Andróginos, os Astomoros, desprovidos de boca e alimentando-se unicamente de cheiros; os Bicéfalos; os Pôncios com as pernas retas sem joelhos, cascos de cavalo e o falo no peito; os Fitos, com pescoços longuíssimos e braços semelhantes a serras; os Pigmeus, sempre em luta com os grous; os amáveis Ciápodes (providos de uma única perna com a qual corriam e que esticavam para repousar à sombra de seu enorme e único pé); e, por fim, o Unicórnio, belíssimo garanhão branco com um único chifre sobre a fronte, que só poderia ser capturado colocando-se uma virgem ao pé de uma árvore para que o animal, sensível ao perfume da virgindade, pousasse a cabeça em seu colo.

Tímpano da Igreja
de Santa Maddalena,
em Vezelay, detalhe,
c. 1120-1130



Basilisco,
de Sebastien Münster,
Cosmografia Universal,
1558

páginas seguintes
Unicórnios, dragões, cinocéfalos, blêmios, ciápodes, monóculos,
de Mestre de Boucicaut,
Livre des Merveilles,
séc. XV, Paris,
Bibliothèque Nationale

O basilisco

Plínio (23-79 d.C.)
História natural, 33

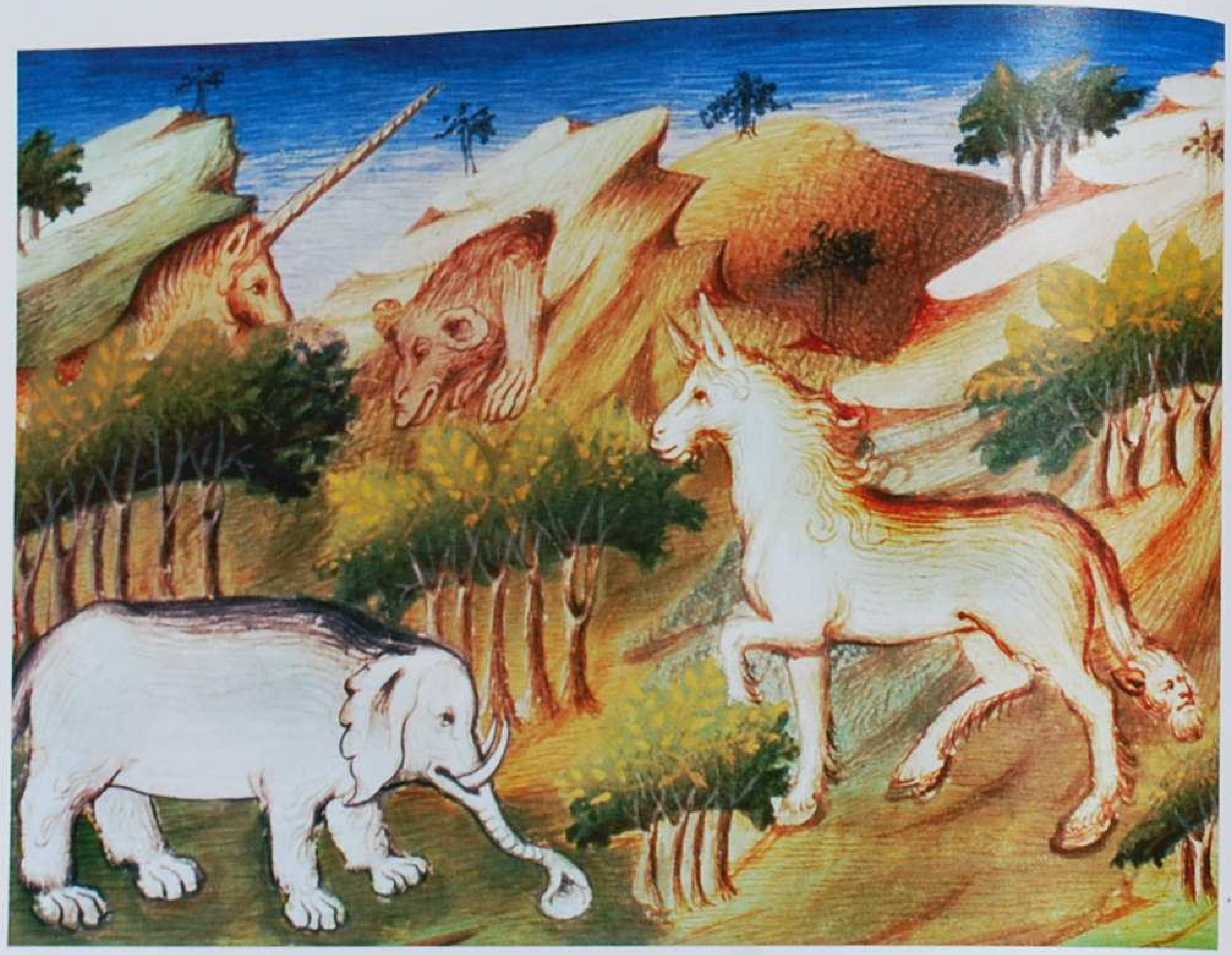
A serpente basilisco é gerada pela província da Cirenaica, não tem mais que doze dedos de comprimento e pode ser reconhecida por uma mancha branca na cabeça, como um diadema. Com seu silvo, afugenta todas as serpentes e não move o corpo como as outras através de uma série de volutas, mas avança alta e ereta sobre a metade do corpo. Seca os arbustos não só ao tocá-los, mas seu bafo queima a relva e despedaça as pedras: tal é a potência desse perigoso animal. Uma vez, é o que se conta, um exemplar foi morto por um homem a cavalo com uma lança e pelo veneno que subiu por ela não somente o cavaleiro, mas também o seu cavalo foram aniquilados. E para semelhante monstro – muitas vezes os reis quiseram vê-lo extinto – é mortal o veneno das doninhas: assim a natureza determinou que nada fosse destituído de um igual. Então os homens colocam doninhas nas tocas dos basiliscos, facilmente reconhecíveis pela contaminação do solo.

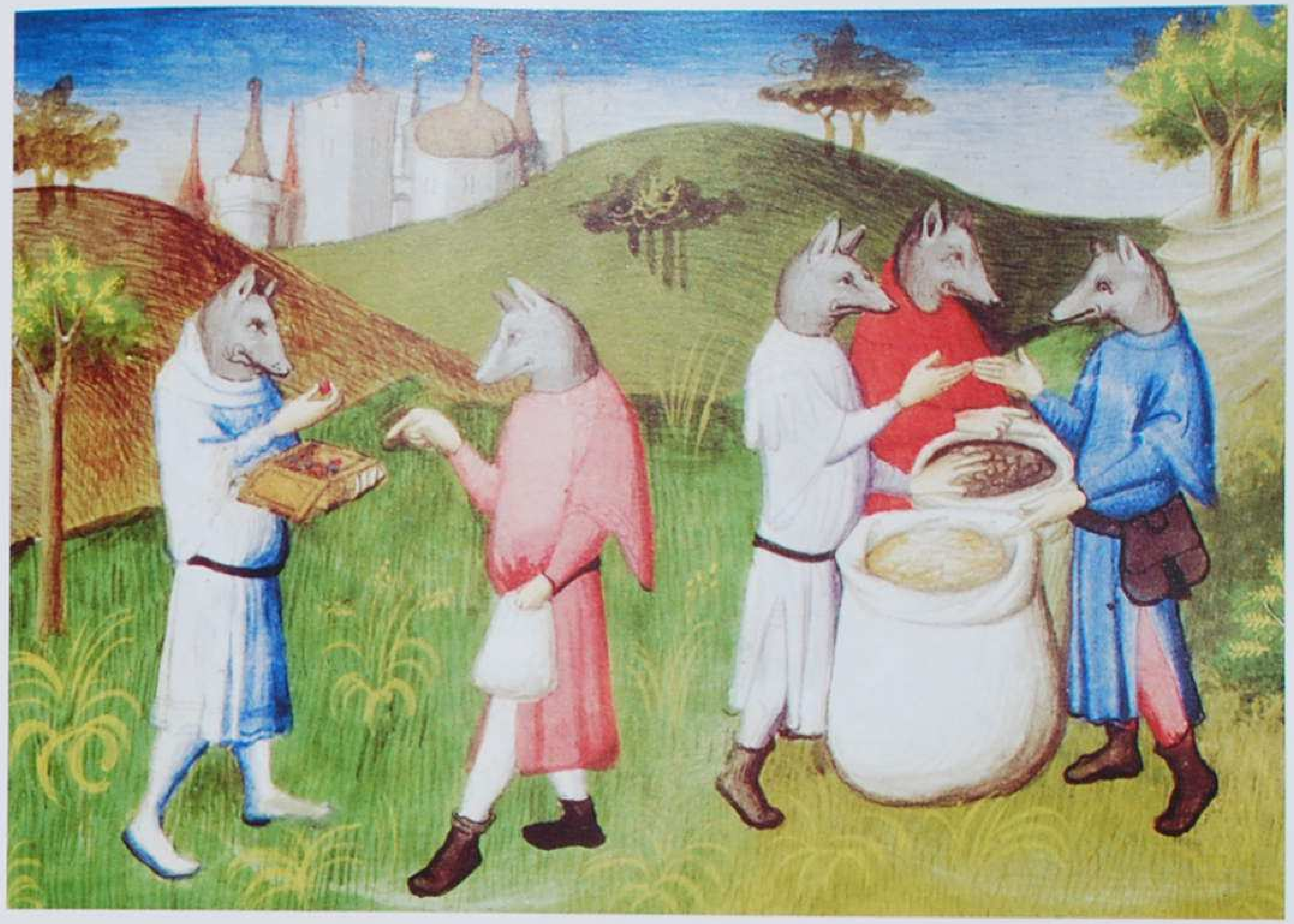
Alguns monstros

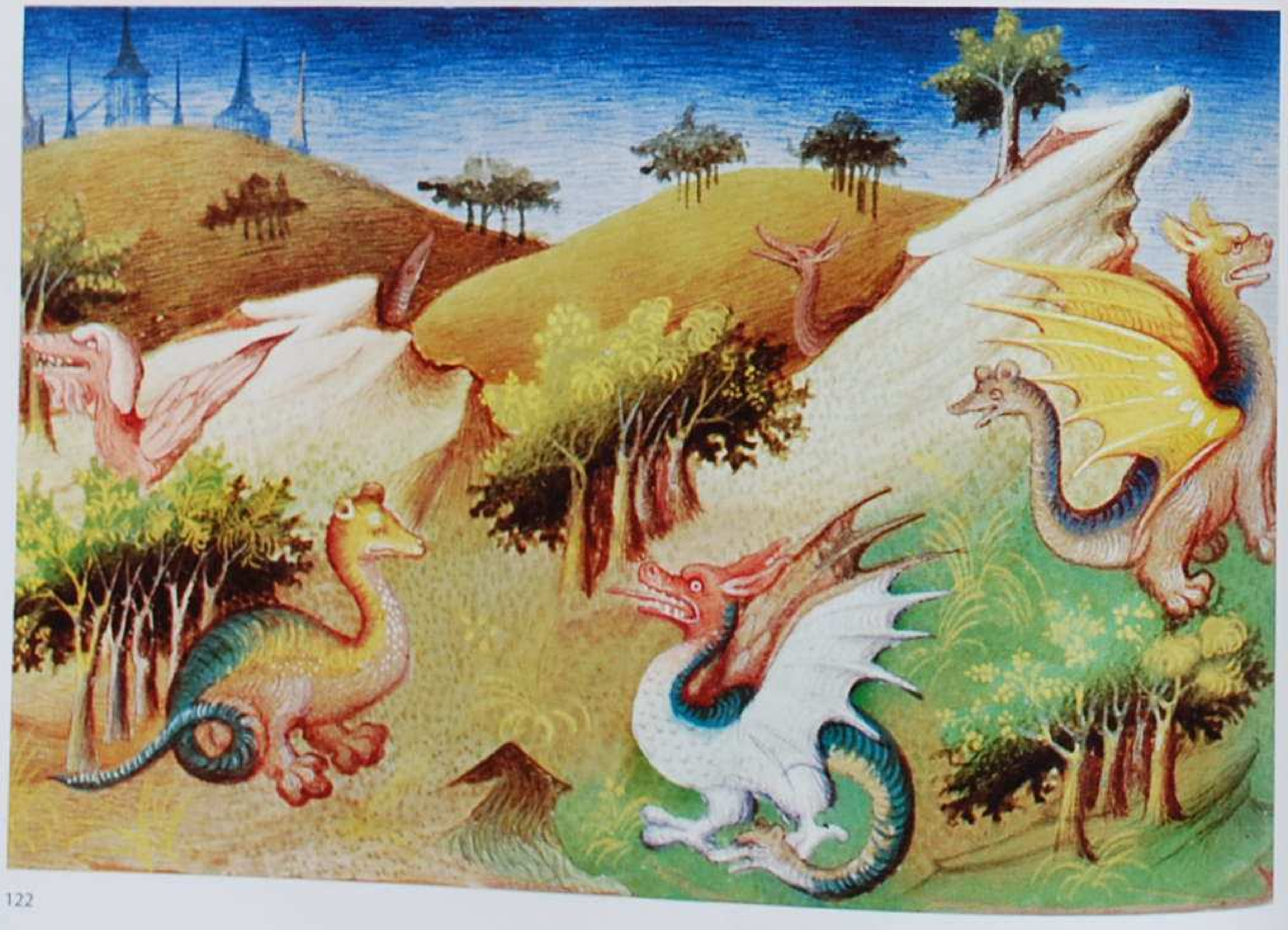
Isidoro de Sevilha (570-636)
Etimologias, XI, 3

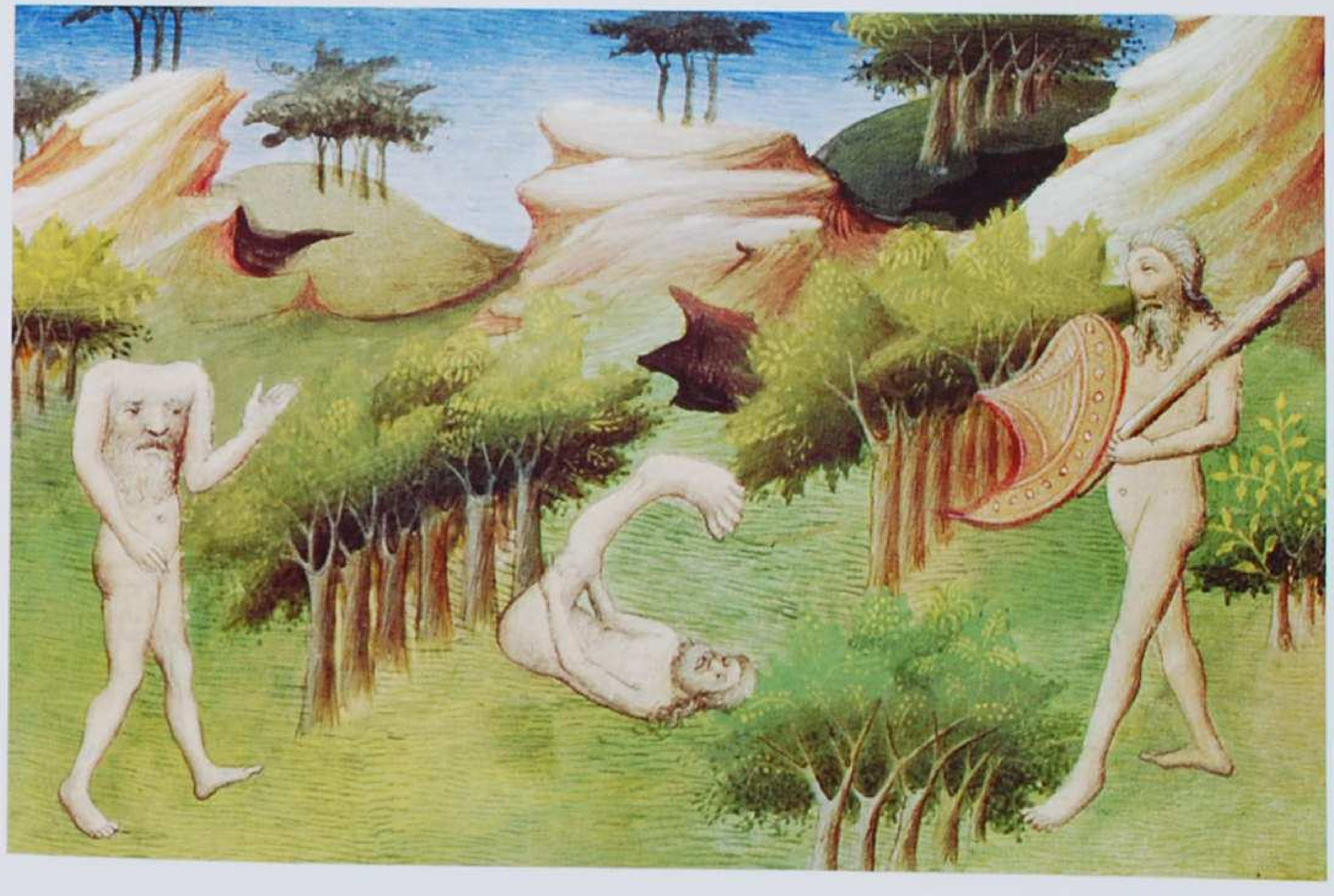
Os gregos (...) consideram os Gigantes *gêgeneâs*, ou seja, *terrígenos*, que significa *nascidos da terra*, pois a própria terra, segundo a lenda, os teria parido de sua própria e imensa massa (...) Os *Cinocéfalos* têm tal nome porque *possuem cabeça canina* e porque seu latido próprio os identifica mais como animais do que como homens: nascem na Índia. A mesma Índia gera os *Ciclopes*, assim chamados porque se acredita que têm um único olho no centro da testa (...) Alguns acreditam que na Líbia nascem os *Blemmyae*, troncos desprovidos de cabeça, com a boca e os olhos no peito. Outras criaturas viriam à luz sem pescoço e com os olhos nos ombros. Textos afirmam que no Extremo Oriente existem pessoas com rostos monstruosos: algumas desprovidas de nariz, com a face disforme e completamente chata; outras com o lábio inferior tão proeminente que, quando dormem, cobrem com ele o rosto inteiro para proteger-se dos ardores do sol; outras ainda têm a boca como que cicatrizada e alimentam-se apenas através de um pequeno furo, utilizando como canudo o talo da aveia; algumas, por fim, seriam desprovidas de língua e se comunicariam através de sinais e movimentos. Dizem que na terra dos citas vivem os *Panótios*, que têm orelhas tão grandes que com elas podem cobrir o corpo inteiro (...) Dizem que os *Artabaritas* vivem na Etiópia e andam de quatro como ovelhas: dizem que nenhum deles supera os quarenta anos. Os *Sátiros* são homenzinhos de nariz adunco, cabeleira na testa e pés semelhantes aos de uma cabra. Santo Antônio viu um deles na solidão do deserto. Interrogado pelo servo de Deus, ele teria respondido: "Sou um mortal, um daqueles que habitam as vizinhanças do deserto e que os gentios, enganados por inúmeros erros, veneram como Faunos e Sátiros" (...) Dizem que na Etiópia vive o povo dos *Ciápodes*, dotados de pernas singulares e de extraordinária velocidade: os gregos os chamam de *Skiõpodes* porque no calor se deitam no chão de costas protegendo-se do sol na sombra dos próprios e enormes pés. Os *Antípodes*, habitantes da Líbia, têm a planta dos pés ao contrário (...) Os *Hipópodes* vivem na Cispia: têm forma humana e pés de cavalo. Dizem que, na Índia, vive um povo chamado *Makrõbios*, cuja estatura é de doze pés. Vive na Índia também um povo cuja estatura é igual a um cúbito, a quem os gregos dão o nome de *Pygmaei* derivado justamente de cúbito, e do qual já falamos mais acima (...).

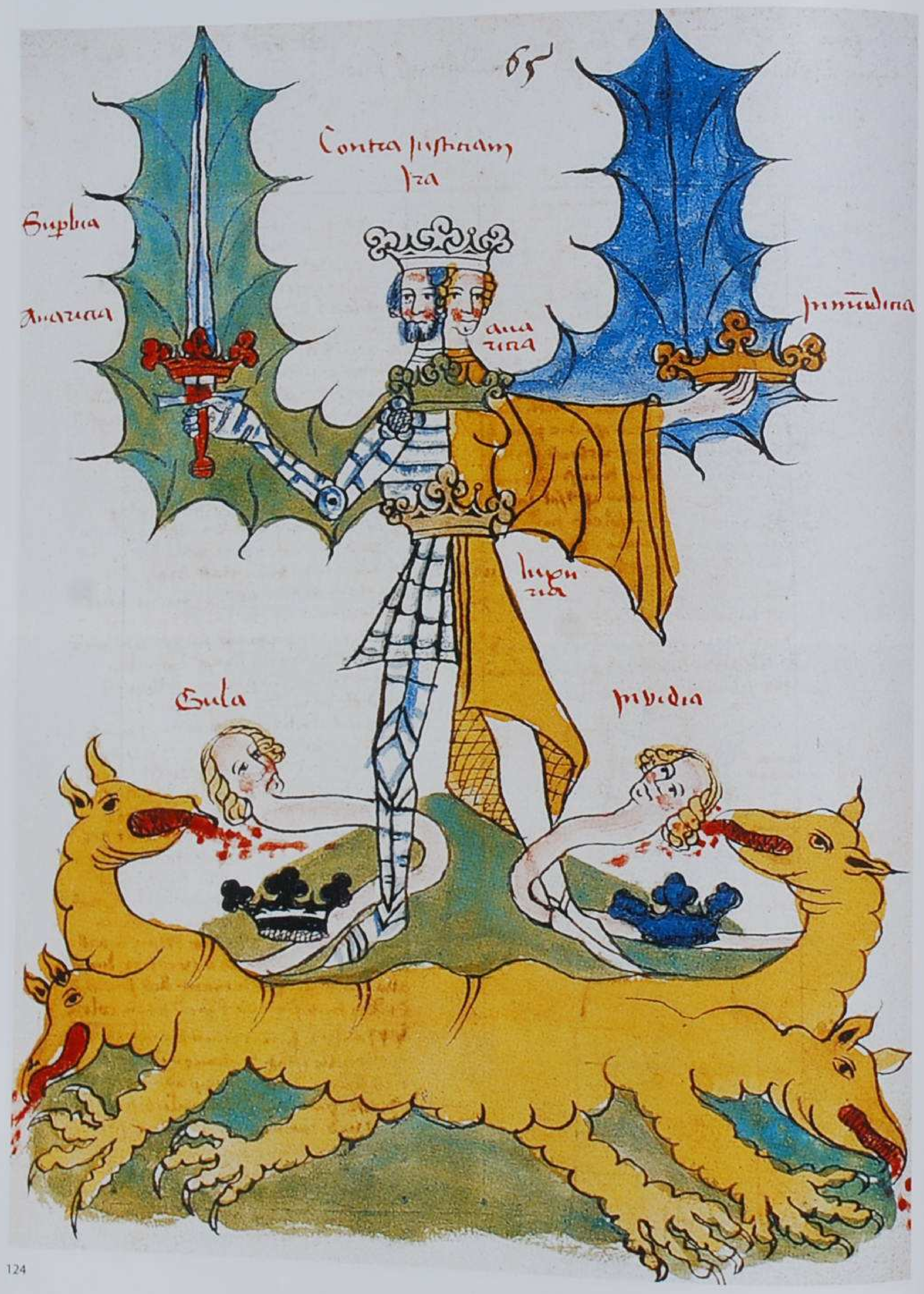
REG.: 110.103











5. O destino dos monstros

em face
Lúcifer hermafrodita,
de Buch der heiligen
Dreifaltigkeit,
ms. 428, 1488,
Vad St. Gallen

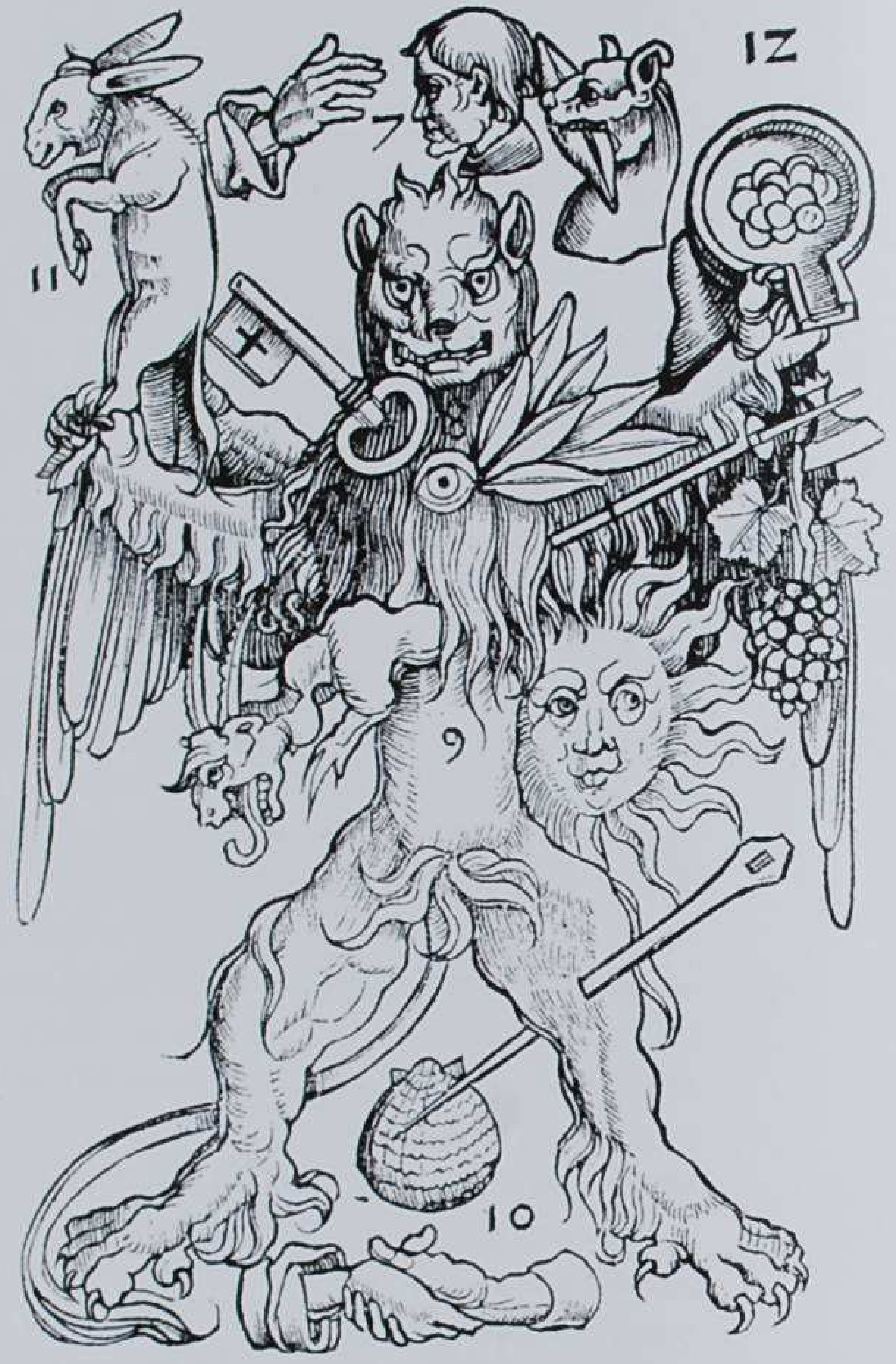
A convivência com os monstros – e desde os primórdios – levou o mundo cristão a usá-los também para definir a Divindade. Como explicava o pseudo-**Dionísio Areopagita** na *Hierarquia celeste*, visto que a natureza de Deus é inefável e nenhuma metáfora, por mais fulgurantemente poética que seja, poderia descrevê-lo e qualquer discurso se mostraria impotente e capaz apenas de falar de Deus por negação, não dizendo o que é, mas *o que não é*, tanto vale nomeá-lo através de imagens altamente dessemelhantes, como aquelas dos animais e dos seres monstruosos. Por outro lado, era possível encontrar um precedente na visão de Ezequiel, na qual criaturas celestes são descritas sob forma animal, inspirando o apóstolo João em sua visão do trono divino (e isso explica também por que, em seguida, a tradição associaria três dos evangelistas às figuras do boi, do leão e da águia).

Mesmo no período renascentista, os monstros assumem funções amigáveis e em virtude justamente de sua impressionante feiúra. Desde a Antiguidade, nas *artes da memória*, por exemplo, aconselhava-se, para conseguir lembrar de palavras e conceitos, a associá-los aos diversos aposentos de um palácio ou aos diversos locais de uma cidade onde apareciam estátuas horripilantes, difíceis de esquecer. E eis que na *Ars memorandi* de Petrus von Rosenheim (1502) aparecem figuras mnemônicas que certamente têm um parentesco com os monstros apocalípticos e com as criaturas dos bestiários.

Os monstros terão, por fim, um enorme sucesso no universo heterodoxo dos alquimistas, onde simbolizarão os vários processos para se obter a Pedra Filosofal ou o Elixir de Longa Vida – e podemos supor que para os adeptos das artes ocultas eles não pareciam assustadores, mas maravilhosamente sedutores.

No entanto, como veremos no capítulo IX, num dado momento o gosto pelo maravilhoso legendário dará lugar à curiosidade pelo *interessante* científico e outros tipos de monstros encherão as Câmaras das Maravilhas e outras coleções modernas. A partir daí, exploram-se lugares que para os medievais ainda eram um território de lendas e tais empreitadas não deixam mais qualquer espaço para monstros de bestiário.

O monstro continuará a habitar o imaginário moderno e contemporâneo, mas sob outras formas.



Petrus von Rosenheim,
Ars memorandi,
1502, Pforzheim

Deus como verme

Pseudo-Dionísio Areopagita (séc. V)
Hierarquia celeste, II, 5

Veremos que os intérpretes da teologia misteriosa adaptam tais símbolos santamente não apenas às manifestações das disposições celestes, mas também, por vezes, às próprias manifestações da Tearquia. E às vezes celebram a Divindade a partir das coisas mais preciosas que consideramos pertinentes apenas à justiça (...) Outras vezes, ao contrário, celebram-na com os apelativos dos elementos do meio como fogo que ilumina sem danos, água distribuidora de plenitude vital e, para falar simbolicamente, como água que entra no ventre e faz brotar rios que correm irrefreavelmente. Por fim, chamam-na também com o nome das coisas mais baixas, (...) e até lhe atribuem uma forma ferina adaptando-lhe as características do leão e da pantera e dizendo que seria como um leopardo ou como um urso enfurecido.

Acrescentarei também a mais vil de todas as comparações, que parece ser a mais inconveniente: de fato, todos os doutos em coisas divinas nos transmitiram que Deus atribuiu a si mesmo a forma de um verme. Assim os teósofos e os intérpretes da inspiração oculta separam de maneira incontaminada o "Santo dos santos" das coisas imperfeitas e profanas e velam pelas santas figurações dessemelhantes para que as coisas divinas não se tornem acessíveis aos profanos e para que os que contemplam os santos simulacros não se prendam às figuras como se fossem reais, e para que as coisas divinas sejam veneradas com negações verdadeiras e com semelhanças dessemelhantes que provêm de coisas que têm traços divinos extremamente diversos em suas propriedades.

Caliban

William Shakespeare
A tempestade, II, 2 (1611)

O que é isso? É homem ou peixe? Está vivo ou morto? É peixe! O cheiro é de peixe, um fedor muito antigo e peixoso, de badejo nada novo. Que peixe esquisito! Se eu estivesse na Inglaterra, agora, como já estive, e mandasse pintar esse peixe, não passava um otário de um forasteiro que não me desse por ele uma moeda de prata; lá qualquer monstro faz um homem de qualquer um. Não dão um vintém para aliviar um mendigo, mas desperdiçam dez para ver um índio morto. Tem perna feito homem! E as nadadeiras parecem braços! Palavra que está quente! Agora vou libertar minha opinião, que eu não seguro mais: isto não é um peixe, é um ilhéu que acaba de ser atingido por um raio.

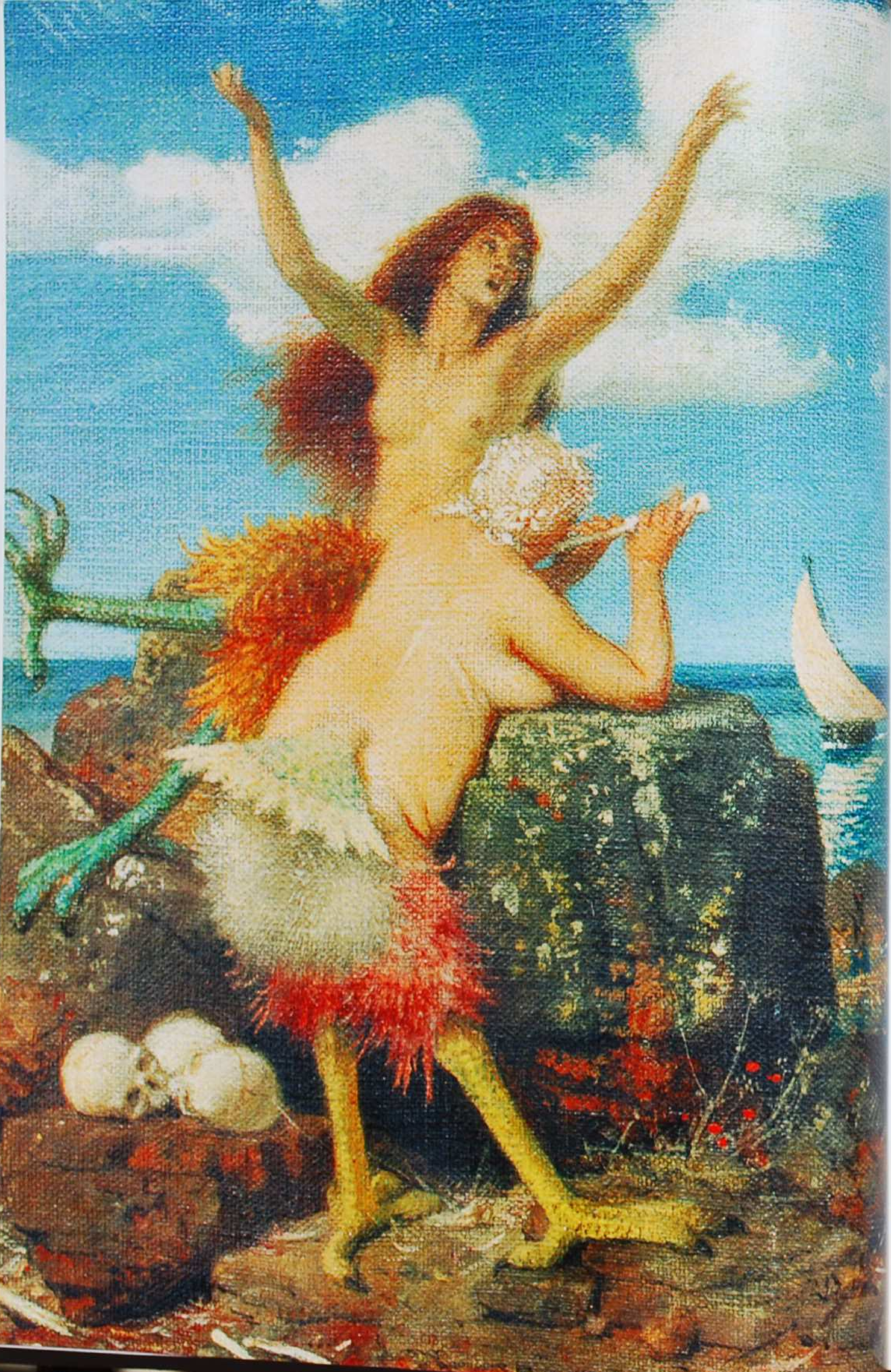
Monstruosas tetas

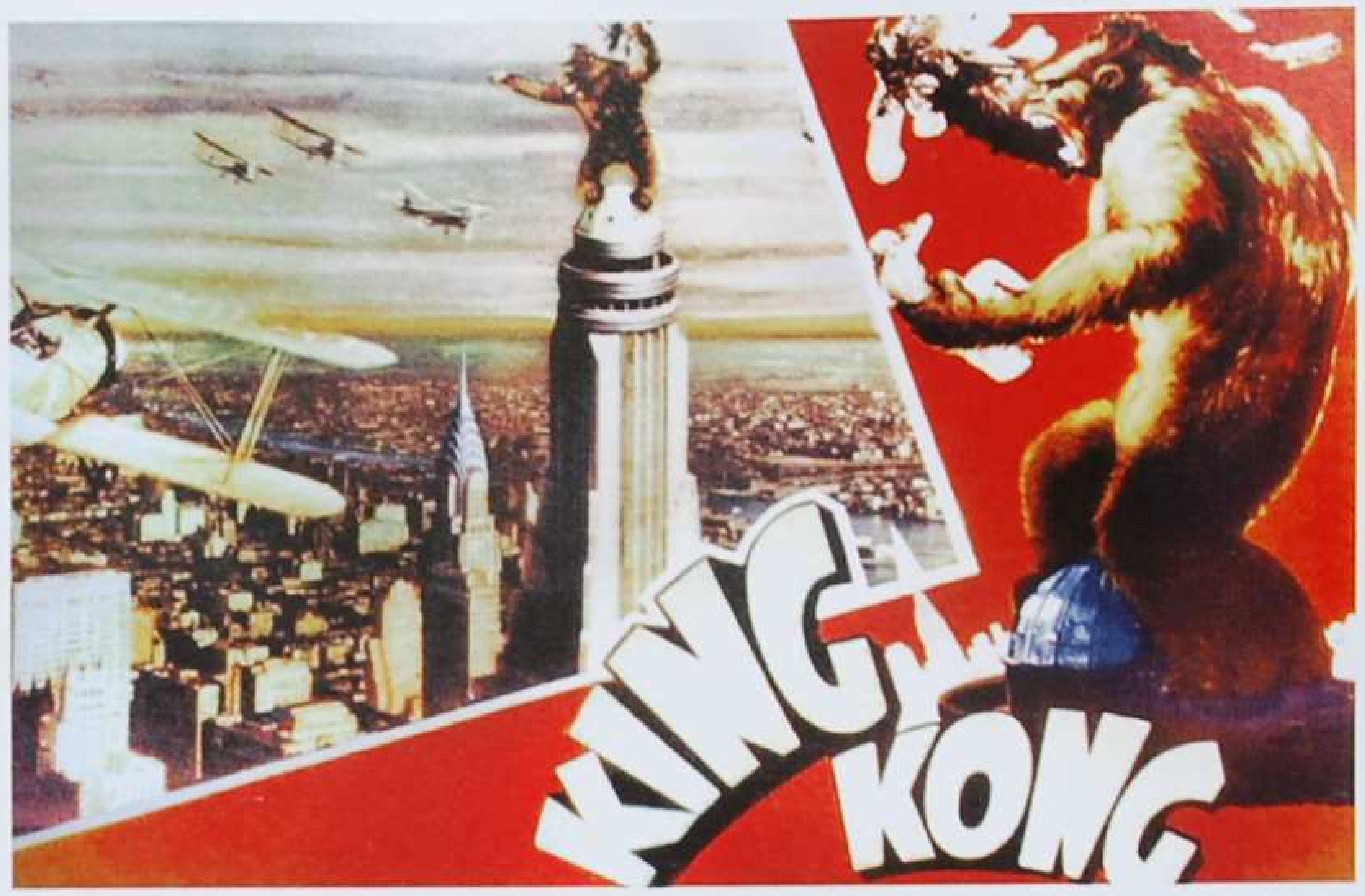
Jonathan Swift
Viagens de Gulliver (1726)

Nada me repugnou tanto quanto a vista do seu monstruoso seio, e não sei a que compará-lo a fim de dar ao leitor uma idéia do seu tamanho, da sua forma e da sua cor. Mediria uns seis pés de altura e não menos de dezesseis de circunferência. Um mamilo teria, no mínimo, a metade do tamanho da minha cabeça, e assim como o resto do seio ostentava tão grande variedade de manchas, erupções e sardas, que eu não poderia imaginar nada de tão nauseabundo (...)

Isso me fez pensar na linda pele de nossas damas inglesas, que só nos parecem tão belas por terem as mesmas dimensões que nós e porque as imperfeições de suas epidermes só podem ser vistas com lentes de aumento, que demonstram efetivamente que a cútis mais lisa e alva é, na realidade, áspera, grosseira e muito feia de cor.

Por influência das descobertas de navegadores que encontravam (mas de verdade) populações de costumes selvagens, **Shakespeare** vai nos falar do horrendo (e infeliz) Caliban e **Swift** das criaturas encontradas ao longo de suas viagens. Em seguida, pouco a pouco, perde-se a intimidade com o monstro: ele vai parecer perturbador para **Poe**, horripilante para **Arthur Conan Doyle** (que já sabia alguma coisa sobre os animais pré-históricos), enquanto **Baudelaire** sonhará um êxtase erótico sobre o corpo de uma mulher gigantesca. Chegando aos nossos dias, passando através do Drácula, da criatura do dr. Frankenstein, Mr. Hyde, de King Kong e, enfim, cercados de mortos-vivos e alienígenas vindos do espaço, temos novos monstros a nosso redor, mas por eles só experimentamos medo, não os vemos mais como mensageiros de Deus, nem pensamos em domá-los colocando uma virgem ao pé de uma árvore. E talvez o primeiro aceno ao ceticismo em relação aos seres muitas vezes benevolentes dos bestiários já pudesse ser encontrado no *Milhão* de Marco Polo, quando ele, que viajava de verdade e não com a fantasia, encontra certos animais que para nós são evidentemente rinocerontes. Tratava-se, para ele, de animais nunca dantes vistos, e como sua cultura já lhe oferecia a idéia do unicórnio como quadrúpede com um único chifre sobre o focinho, decide que está vendo um unicórnio. Porém, como é um cronista honesto e aplicado, apressa-se a explicar que estes são unicórnios muito estranhos, diferentes da imagem tradicional: não são brancos e esbeltos, mas têm "pêlos de búfalo e patas como leonfantes"; o chifre é preto e desgracioso, a língua espinhosa, a cabeça semelhante à de um javali. E conclui que não somente o animal em questão "é besta muito feia de se ver", mas também "não é que, como se diz por aqui, se deixe prender por uma donzela, muito pelo contrário".





King Kong,
direção de
Merian Cooper e
Ernest B. Schoedsack,
1933

em face
Arnold Böcklin,
Sereias, 1875,
Berlim,
Staatliche Museen

A giganta
Charles Baudelaire
Spleen e ideal (1857)

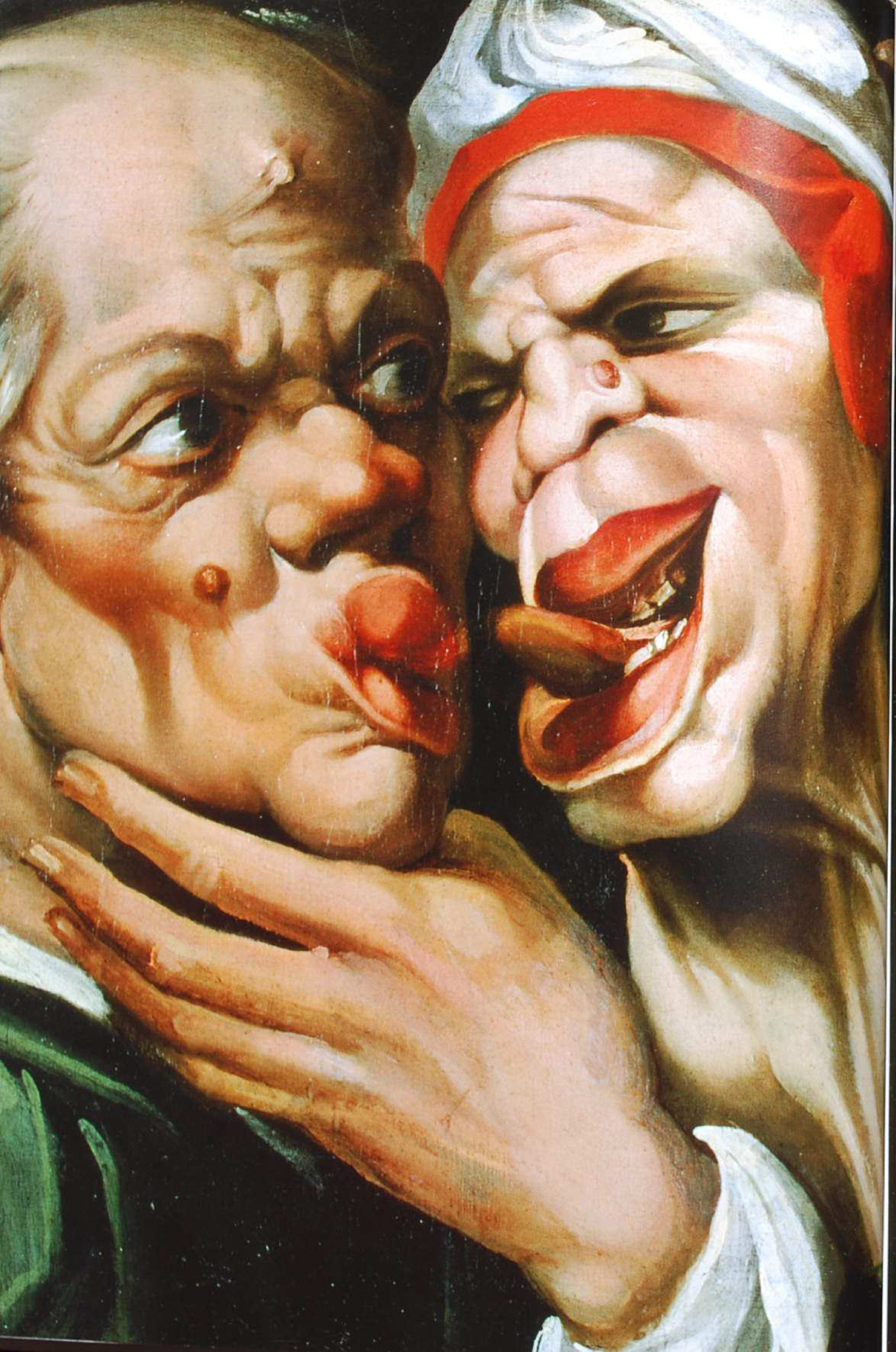
No tempo em que, com verve tal que nos espanta,
Gerava a Natureza o ser mais fabuloso,
Quisera eu ter vivido aos pés de uma giganta,
Qual junto a uma rainha um gato voluptuoso.
Me agradaria ver-lhe o corpo e alma em botão
E após segui-la em seus insólitos folguedos;
Saber se alguma chama lhe arde ao coração
Sob as úmidas névoas de seus olhos quedos; (...)
E às vezes, no verão, quando tangente ao solo,
O sol violento a deixa exausta na campina,
Dormir languidamente à sombra de seu colo,
Como um burgo tranqüilo ao pé de uma colina.

Dentes do mesmo escarlate que as presas
Edgar Allan Poe
A narrativa de Arthur Gordon Pym (1850)

Pescamos (...) a carcaça de um animal terrestre de aspecto singular. Tinha três pés de comprimento mas só seis polegadas de altura, com quatro pernas bem curtas, os pés armados de longas presas de um escarlate brilhante, análogo em substância ao coral. O corpo era revestido de pêlo sedoso e liso, perfeitamente branco. O rabo era como o dos ratos, pontiagudo, e com cerca de um pé e meio de comprimento. A cabeça lembrava a de um gato, com exceção das orelhas – estas pendiam como as de um cachorro. Os dentes, estes, eram do mesmo escarlate brilhante que as presas.

O mundo perdido
Arthur Conan Doyle
O mundo perdido, 12 (1912)

(...) Depois, de improviso, eu o vi. Foi um movimento entre as moitas no limite extremo da clareira que acabara de atravessar. Uma grande sombra escura pulou para fora e moveu-se, aos saltos, na clara luz lunar. Digo "aos saltos" à luz da ponderação, pois a besta movia-se como um canguru, saltando em posição ereta sobre as patas posteriores, e mantendo as anteriores dobradas. Suas dimensões e sua pujança, enormes, faziam pensar em um elefante de pé sobre as patas traseiras, mas os movimentos, apesar da imponência, eram extremamente ágeis. (...) No lugar da cabeça afável, semelhante à de um cervo, do grande herbívoro de patas tridáctilas, a besta-fera tinha um focinho largo, túmido, semelhante ao focinho de um sapo, muito parecido com aquele que nos alarmara no campo. O brado ferino e o horrível vigor de sua perseguição garantiam que se tratava, sem dúvida, de um dos grandes dinossauros carnívoros, as bestas mais terríveis que jamais pisaram a face da terra. (...)



Capítulo V

O feio, o cômico, o obsceno

1. Príapo

Bartolomeo Passerotti, *Caricatura*, séc. XVI-XVII, coleção particular

Montaigne perguntava-se (*Ensaios* II, V): "O que pode o ato sexual, tão natural, necessário, legítimo, ter feito ao homem para que ele não ouse mais falar do assunto sem vergonha e para que o exclua dos discursos sérios e ponderados? Dizemos corajosamente: *matar*, *roubar*, *trair*; por que só aquilo deveria ser pronunciado à boca pequena?" De fato, o ser humano mostra-se incomodado (pelo menos na sociedade ocidental) diante de tudo aquilo que é excrementício ou que é ligado ao sexo. Eles nos causam repugnância e, portanto, julgamos os excrementos feios (os dos outros, animais inclusive, muito mais que os nossos) e, em *O mal-estar na civilização*, Freud observa que "os órgãos genitais em si mesmos, cuja visão é sempre excitante, nunca são, todavia, considerados belos". Este mal-estar expressou-se através do pudor, ou seja, o instinto ou dever de abster-se de exibir e de fazer referência a certas partes do corpo e a certas atividades. Naturalmente, o senso de pudor tem variado segundo as culturas e os períodos históricos: houve épocas, como aconteceu na Grécia clássica e no Renascimento, nas quais a representação dos atributos sexuais não parecia repugnante, mas, ao contrário, contribuía para tornar mais evidente a beleza de um corpo e existem culturas nas quais os mesmos atributos são exibidos em público sem nenhum embaraço. Por outro lado, nas culturas em que existe um forte senso de pudor, o gosto por sua violação manifesta-se através do oposto do pudor, que é a *obscenidade*.

Pode-se exibir comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas com muita freqüência a linguagem ou o comportamento obscenos simplesmente *fazem rir* – basta pensar na satisfação com que as crianças apreciam dizer ou ouvir piadas sobre excrementos.

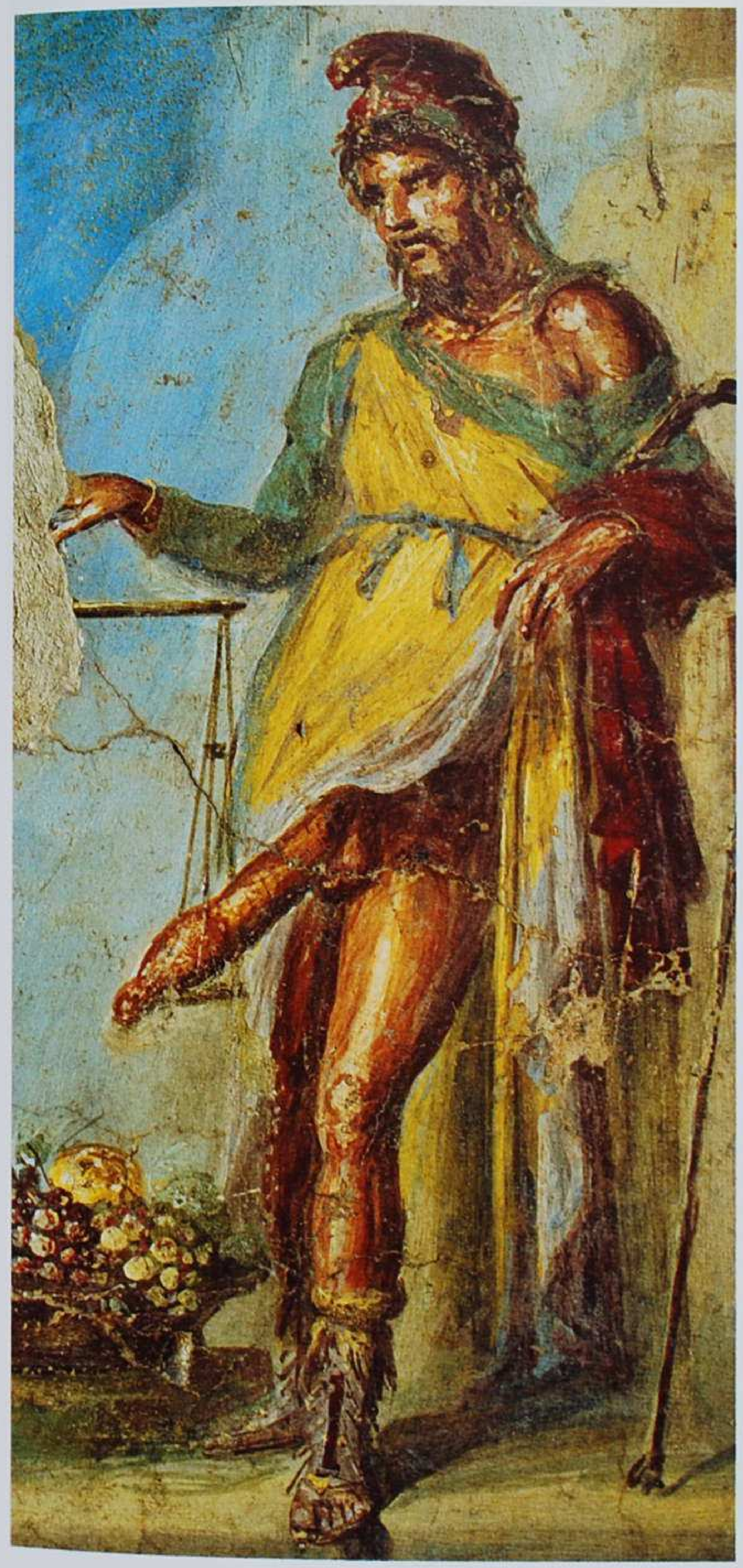
Desde a mais remota Antiguidade, o culto do falo uniu as características da obscenidade, de uma certa feiúra e de uma inevitável comicidade. Típica disso é uma divindade menor chamada Príapo (que aparece no mundo grego e latino na época helenística), dotada de um órgão genital enorme. Filho de Afrodite, era protetor da fertilidade e imagens suas, geralmente em madeira de figueira, eram colocadas nos campos e nas hortas, seja para proteger as colheitas, seja como espantalho: acreditava-se também que tinha o poder de afastar os ladrões ameaçando sodomizá-los.

Era certamente obsceno, era considerado ridículo justamente em razão daquele membro exorbitante (não é por acaso que ainda hoje o priapismo é uma doença) e não era tido como belo: era, aliás, definido como *amorphos*, *aischron* (feio), pois desprovido da forma justa. Em um baixo-relevo de Aquiléia da época de Trajano (que Freud também conhecia, referindo-se a ele em uma carta de 1898), Príapo é representado no momento em que Afrodite, desgostosa com a aparência daquele filho malformado, o rejeita. Enfim, não era um deus feliz: era definido também como "monolítico", por ser talhado em um único bloco de madeira e colocado nos campos, impossibilitado de se mover e sem o poder da metamorfose próprio de muitos outros personagens mitológicos, oprimido por sua solidão e pela incapacidade de seduzir uma ninfa, apesar de suas hipertróficas possibilidades. Basta pensar no tom de compaixão com que é descrito por **Horácio** nas *Sátiras*.

No entanto, era uma divindade substancialmente divertida e simpática, amiga dos viajantes e como tal é representada por vários poetas, desde **Teócrito** e das **Priapéias** (uma coletânea anônima, provavelmente do século I d.C., de tom burlesco e impudico) até a Antologia palatina.

Príapo simboliza, portanto, o estreito parentesco que sempre se estabeleceu, desde os primórdios, entre feiúra, inconveniência e comicidade (como se pode ver nos trechos de **Aristófanes** e do ***Romance de Esopo***).

Lamento de Príapo
Horácio (séc. I a.C.)
Sátiras, I, 8
Fui outrora um tronco de figueira, madeira sem serventia, quando um marceneiro indeciso se devia fazer dele um banco ou um Príapo decidiu-se pelo deus: e deus tenho sido desde então, espantalho de pássaros e ladrões: os ladrões controlo com minha direita e com o pau vermelho que se ergue obsceno em minha virilha, enquanto, na cabeça, um maço de canas aterroriza as aves daninhas e impede que pousem nos hortos recém-plantados. Outrora os cadáveres dos escravos, jogados fora de suas celas acanhadas, eram colocados em caixas miseráveis e trazidos para cá pelos companheiros: este era o cemitério comum dos desvalidos (...) Agora no Esquilino recuperado e habitável já se pode passear pelos bastiões ensolarados, onde antes víamos com tristeza o campo desolado branquejante de ossos; e a mim já não causam tanto transtorno os ladrões e os animais que geralmente infestam tais lugares, mas antes as mulheres que, com filtros e magias, transtornam a mente humana: a bem da verdade, não sou capaz de acabar com elas e impedir que recolham ossos ou ervas venenosas assim que a lua, em seu vagar, aponta o rosto radiante.



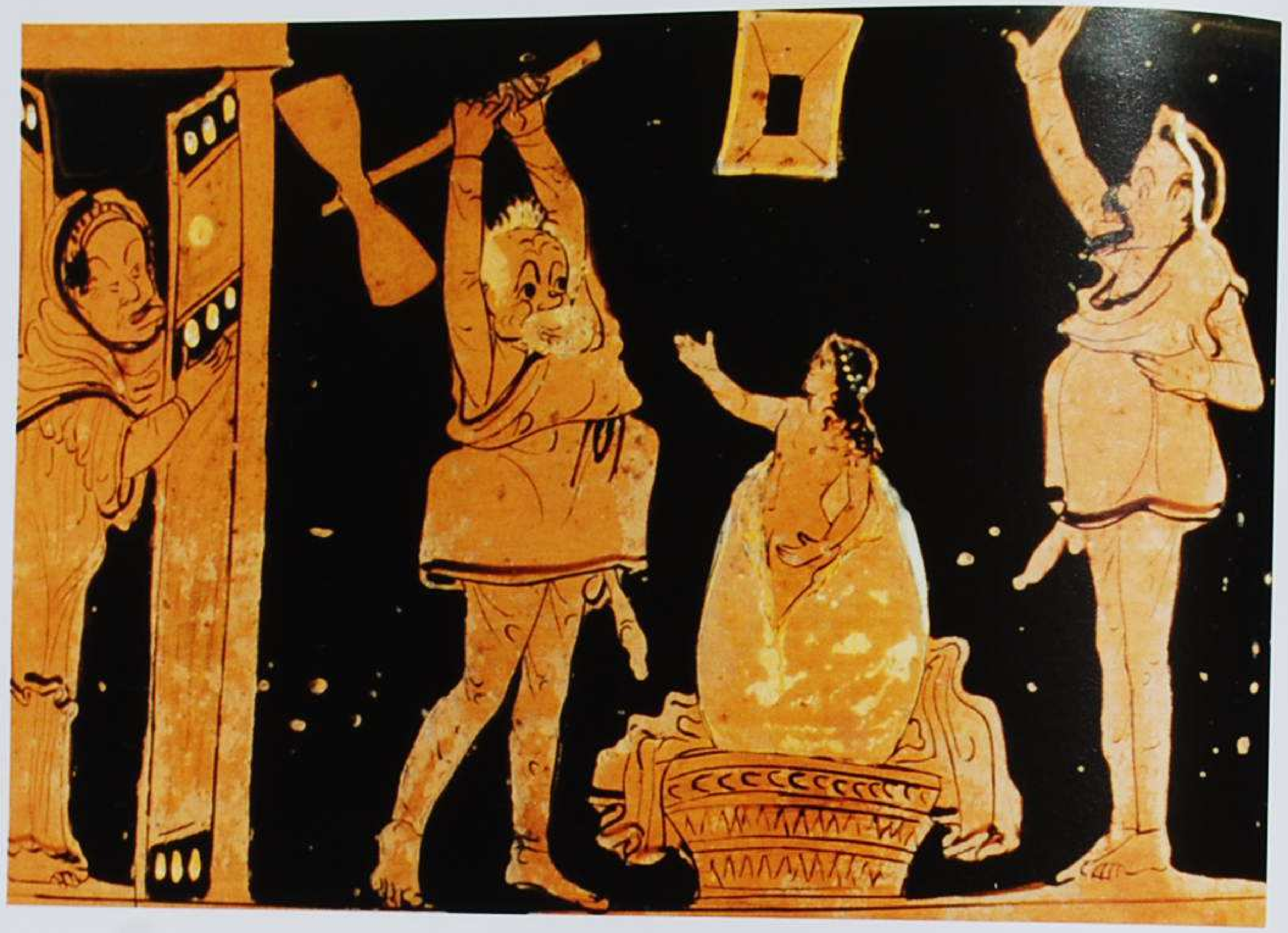
Invocação a Príapo,
séc. I d.C.,
Pompéia,
Casa dei Vettii

Priapéia
Priapéia, 6, 10, 24
Mesmo sendo, podes ver, um lenhoso
Príapo,
que tem foice e até caralho de puro lenho,
vou te pegar mesmo assim e te possuir;
e esse troço, quão longo for, sem fraude
vou te enfiar, mais duro que um cetro,
até tocar a tua sétima costela.

De que ris, mocinha estúpida?
Praxíteles não me esculpiu, nem Scopa,
nem me poliu a mão do grande Fídias;
rude madeiro, talhou-me um campônio
e exclamou: "Sim, tu serás Príapo!"
E então me olhas e te pões a rir?
Com certeza pensas que é agradável
a coluna que se ergue em minha virilha!

A mim, guardião de um horto fecundo,
o feitor
ordenou que cuidasse do lugar que me foi
confiado.
Sejas punido, ó ladrão, mesmo que
indignado
digas:
"Devo pagar tudo isso por tão pouca
verdura?"
"Sim, com certeza!"

Priapeum
Teócrito (séc. III-IV)
Epigramas, 4
Naquela vereda dos carvalhos, ó pastor, fazendo a curva, encontrarás uma efigie feita de figueira, apenas esboçada, com três pernas, cortiça, sem orelhas, mas com um membro vital capaz de cumprir as obras de Cípride. Um sacro recinto ali se estende e, das rochas, um rio perene enfeita-se por toda parte de louros e de mirta e de perfumados ciprestes; lá se espraia, oferecendo seus cachos em espirais, uma videira, e primaveris, com suas vozes agudas, os melros emitem cantos variados. E rouxinóis melodiosos respondem com trinados, lançando dos bicos a voz de mel. Pára ali e, ao gracioso Príapo, pede que eu perca o desejo por Dafne, e logo imolarei em sua honra um belo cabrito. Se recusar, porém, para convencê-lo hei de cumprir um tríplice sacrifício: darei, de fato, uma novilha, um bode peludo e um cordeiro que tenho guardado. Que o deus me ouça com benevolência!



Pintor de Dijon,
O nascimento prodigioso de Vênus,
séc. IV a.C., Bari,
Museo Archeologico della Provincia

Pobre Sócrates
Aristófanes
As nuvens, 153ss (423 a.C.)
Discípulo – (...) Se você soubesse de outra idéia de Sócrates (...) Cairefon de Sfetos perguntou se na opinião dele os mosquitos zumbem pela tromba ou pelo traseiro. (...) Ele disse que os intestinos dos mosquitos são muito finos; o cólon, sendo estreito, obriga o ar a passar com força diretamente até o traseiro; depois, saindo através do reto apertado, faz o ânus ressoar por causa da violência do sopro.
Strepsiades – Então o traseiro dos mosquitos é uma trombeta! (...)
Discípulo – Quando Sócrates observava a lua (...) defecou na boca dele.
Strepsiades – Que delícia! Uma lagartixa despejou toda a merda dela na boca escancarada de Sócrates!

Cagar o juízo
Romance de Esopo (séc. I-II d.C.)
"Terias condições de explicar-me a razão por que, quando defecamos, contemplamos com freqüência os nossos excrementos?" Esopo explicou: "Houve antigamente o filho de um rei que (...) passava muito tempo sentado a cagar. Certa vez ficou tanto tempo que, perdida a memória das próprias ações, cagou até o juízo. Daquele dia em diante, os homens cagam em posição curva, cuidando para não cagar também o juízo. Mas não te preocupes: não poderias, de fato, cagar um juízo que não tens!"

Contra o riso
Regra de São Benedito (séc. V-VI)
Não pronunciar palavras vãs ou ridículas; e não amar o riso excessivo ou desmedido.

São Basílio, *Pequenas regras* (séc. IV)
O Senhor se fez portador de todas as paixões corporais inseparáveis da natureza humana (...). Contudo, como atestam os textos evangélicos [*vae vobis qui ridetis nunc, quia lugebitis et flebitis*, Lucas 6, 25], jamais cedeu ao riso. Ao contrário, definiu infelizes aqueles que se deixam dominar pelo riso (...)

Regra dos quatro padres (séc. V)
Se alguém for descoberto rindo ou fazendo piadas (...) ordenamos que, por duas semanas, este homem, em nome do Senhor, seja reprimido de todos os modos com o látego da humildade.

2. Sátiras sobre o vilão e festas carnavalescas

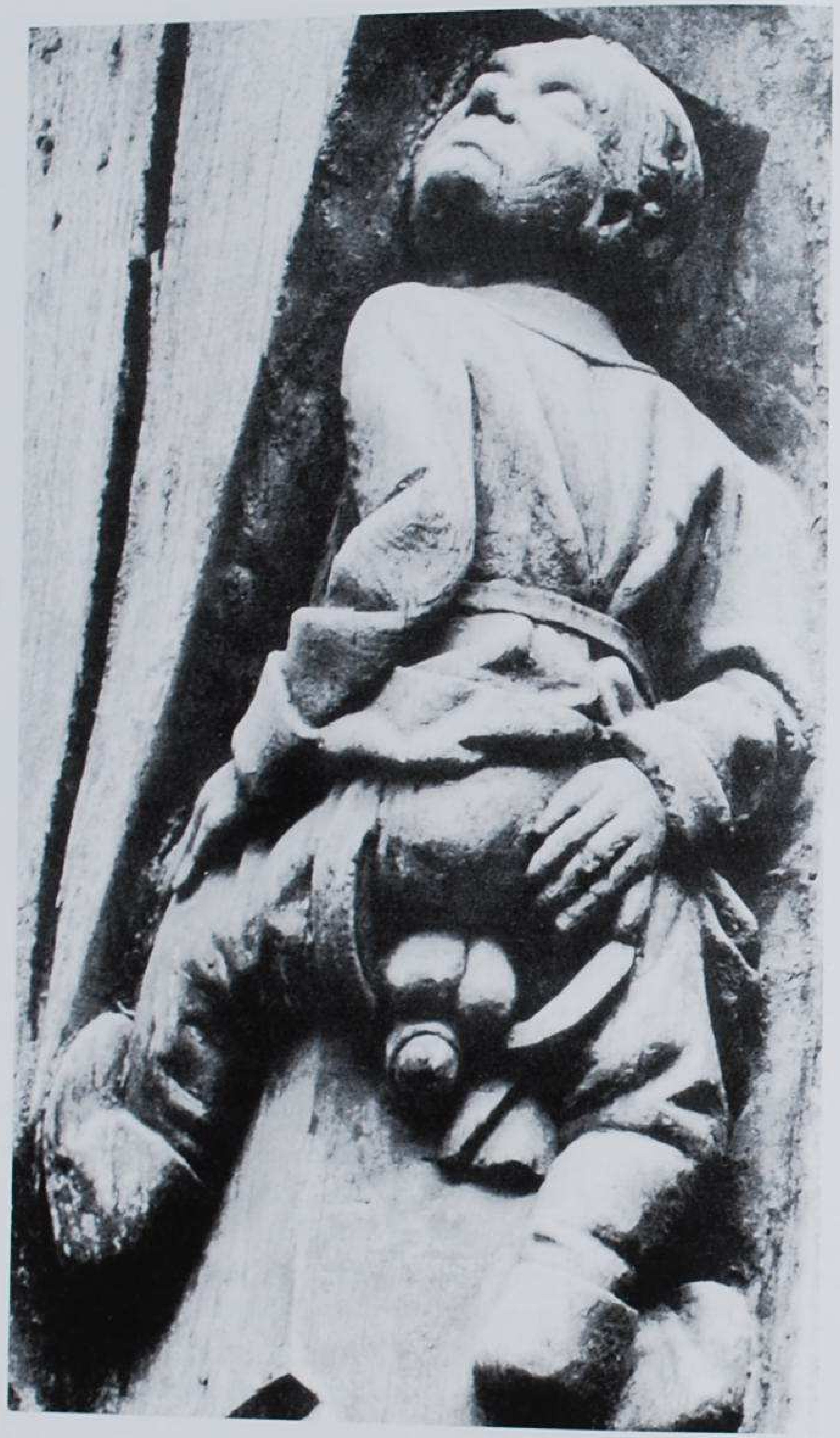
Falamos aqui de formas de arte que exprimem a *harmonia perdida* (como o sublime e o trágico, que provocam ansiedade e tensão), a *harmonia possuída* (como o belo e o gracioso, que induzem à serenidade) ou ainda a *harmonia perdida e malograda*, e aí temos o cômico como perda e *rebaixamento* ou ainda como *mecanização* dos comportamentos normais. Desse modo, pode-se rir daquela pessoa empertigada e presunçosa que escorrega numa casca de banana, dos movimentos rígidos de uma marionete, mas pode-se rir também com as várias formas de frustração das expectativas, com a animalização dos traços humanos, com a inabilidade de um trapalhão e com muitos jogos de palavra. Estas e outras formas de comicidade jogam com a deformação, mas não necessariamente com a obscenidade.

Comicidade e obscenidade casam-se, ao contrário, quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos (basta pensar nas piadinhas licenciosas ou nas pilhérias sobre os cornos) ou num ato liberador voltado contra algo ou alguém que nos oprime. Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória.

Estas formas de revolta (mesmo que autorizadas e entendidas, portanto, como motor de escape de tensões que sem elas seriam incontroláveis) podem ser encontradas nas saturnais romanas, durante as quais era permitido aos escravos assumir o lugar dos patrões, e nos triunfos, onde se permitia que os veteranos gritassem ao *condottiero* homenageado piadas salgadíssimas, com alusões até bastante pesadas.

Quanto ao primeiro mundo cristão, ele não foi nada ameno em relação ao riso, considerado uma licença quase diabólica. Uma tradição derivada de um evangelho apócrifo, a *Epístola de Lentulo*, ensinava que Cristo nunca tinha sido visto rindo e a disputa sobre o riso de Jesus acabou durando séculos.

Apesar desses documentos **contra o riso**, outros pais e doutores da Igreja defenderam o direito a uma santa alegria e que, desde os primeiros séculos medievais, circulavam textos jocosos como a *Coena Cypriani* (uma paródia fantasmagórica que teve uma trajetória de sucesso no universo monástico, na qual personagens bíblicos eram postos em cena de forma francamente irreverente) ou os *Joca monachorum*. Havia, além disso, momentos dedicados à licença jocosa, como o *riso pascal*, que permitia gracejos durante a celebração da Ressurreição, na igreja e durante os sermões.



Tricouillard,
Angers,
Casa de madeira
do séc. XV

Um marido embaraçante

O escroto negro (séc. XII-XIV)

Senhoras, em vossa presença quero dizer diante de todos o motivo pelo qual vim à corte. Já se vão sete anos que sou casada com um aldeão, que nunca conheci a fundo até ontem à noite, quando descobri, pela primeira vez, o motivo pelo qual não posso mais ficar com ele, nem permanecer em sua companhia. Dai fé a meu testemunho: meu marido tem o membro mais preto que o ferro e o escroto mais negro que a túnica de um monge ou de um padre; e é hirsuto como a pele de um urso, e nem sequer a mais velha bolsa de um usurário parece mais estufada que o seu saco. O que vos conto é a pura verdade como não saberia contar melhor.

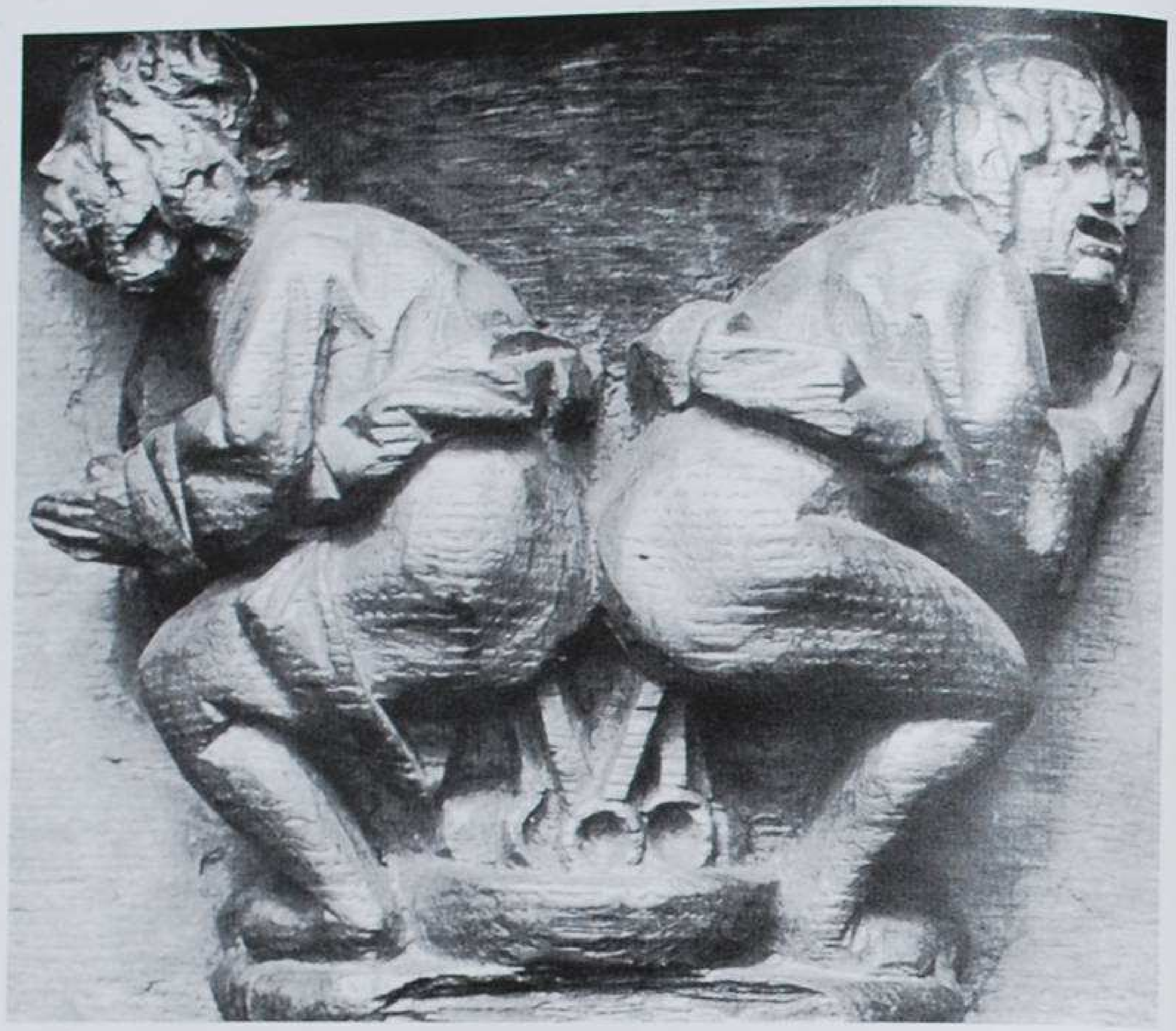
O peido do aldeão

Rutebeuf (séc. XIII)

Que Jesus Cristo não queira jamais
que o aldeão encontre hospitalidade
junto ao filho de Santa Maria (...)
Eles não podem alcançar o Paraíso
nem por dinheiro nem por outra coisa,
e do Inferno estão também privados,
pois com eles até os diabos estão danados.
(...) Certo dia um aldeão
caiu doente e no Inferno
estavam todos prontos
para receber sua alma, posso
afirmá-lo com absoluta certeza.
Um diabo achegou-se para levá-lo,
como era seu direito, e logo pendurou
em seu traseiro um saco de couro,
pois pensava que se não o fizesse,
a alma se lhe escaparia por lá.
Mas, para curar-se, o aldeão
tinha bebido naquela noite uma poção
e tinha comido tanta carne de boi ao alho
e tanto caldo gordo e quente, que
sua barriga já não era macia, mas
tesa como uma corda de cítara.
Embora dessem como certo que ia morrer,
se conseguisse peidar, ficaria curado.
Para tal, ele se esforça muito,
e tanto se engenha e insiste,
tanto se torce e se retorce,
que solta um peido estrondoso,
que enche o saco que o outro amarra,
pois o diabo como penitência
sua pança havia pisoteado.
É o que diz o provérbio, justamente,
"apertar de cá e de lá, logo te faz cagar".
E dando-se pressa o diabo
chegou à porta com o peido
bem fechadinho dentro do saco.
Jogou o saco no Inferno e o
peido escapou por um lado.
E lá estavam todos os diabos,
furiosos e irritados,
maldizendo a alma do aldeão.
No dia seguinte, reuniram-se
e chegaram a uma decisão:
nunca mais eles trariam
alma saída de aldeão,
pois é fedorenta por definição.
Por causa desse acordo, o aldeão
não entra no Inferno e nem no Paraíso;
acabastes de ouvir a inteira razão.

A Idade Média era uma época cheia de contradições, em que as manifestações públicas de piedade e rigidez se faziam acompanhar de generosas concessões ao pecado, conforme se vê em grande parte da novelística da época, e existiam locais onde a prostituição era tolerada (e até aldeias-gineceus, freqüentadas por feudatários e chamadas de *columbaria*). Não devemos esquecer o erotismo da poesia cortês ou os cantos dos goliardos, que eram clérigos também. Além disso, o senso do pudor era certamente bem diferente daquele moderno, sobretudo entre os pobres, onde as famílias viviam promiscuamente, dormindo todos no mesmo aposento ou até no mesmo leito, e as necessidades corporais eram satisfeitas nos campos, sem grandes preocupações de privacidade.

A obscenidade (e a magnificação do disforme e do grotesco) aparece nas sátiras contra o aldeão e nas festas carnavalescas em relação à vida dos humildes. Trata-se de dois fenômenos bastante diversos. Existem textos, dos *fabliaux* franceses à novelística italiana e aos *Contos de Canterbury* de Chaucer, nos quais o aldeão é apresentado como um tolo, sempre pronto a ludibriar seu senhor, sujo, fedorento (em um conto, um pastor de asnos passa na frente da loja de um perfumista e fica tão tonto com aqueles aromas que desmaia e só volta a si quando o fazem cheirar imundícies) e, às vezes, como um Príapo, desfigurado por repulsivos atributos genitais. Isso não era, contudo, um exemplo da comicidade popular; era antes a expressão do desprezo e da desconfiança do mundo feudal e do mundo eclesiástico em relação aos camponeses. As deformidades do aldeão eram apreciadas com sadismo e ria-se *deles* e não *com eles.*



Cagar na bacia,
Walcourt,
Igreja de Santa Materna,
estala, 1531

em face
A bandeira
da mãe louca,
séc. XV ou XVI,
Dijon

O boiadeiro

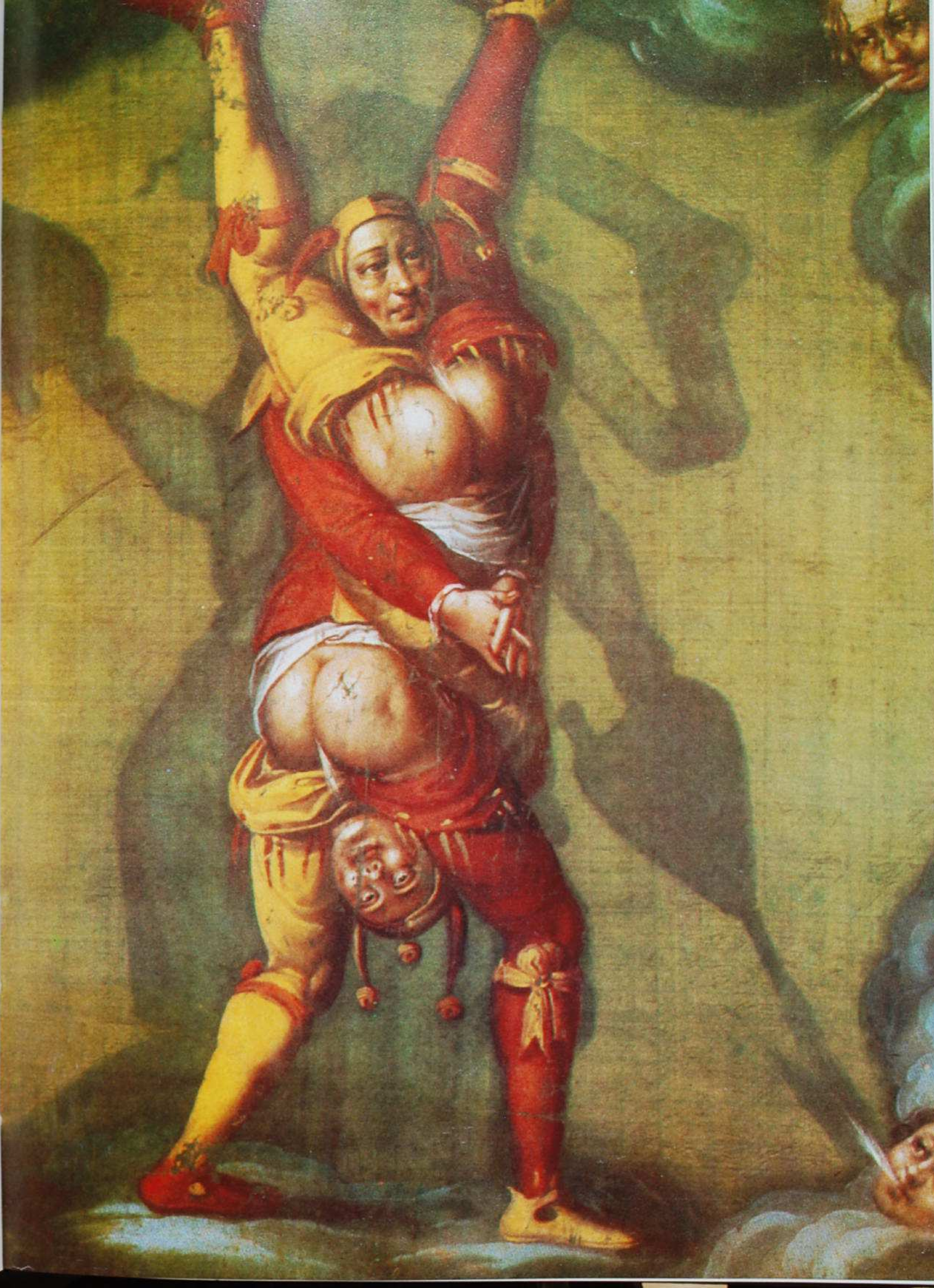
Chrétien de Troyes
O Cavaleiro do Leão (c. 1180)

Um aldeão que parecia um mouro, malajambrado e horrível a não mais poder, criatura tão feia que não cabem palavras para descrevê-la, estava sentado sobre um tronco com uma enorme clava nas mãos. Aproximei-me e vi que tinha a cabeça maior que a de um rocim ou de qualquer outro animal, cabelos arrepiados e fronte pelada, orelhas hirsutas com mais de dois palmos de comprimento e grandes como as de um elefante, sobrancelhas enormes, cara achatada, olhos de coruja, nariz de gato, boca talhada como a de um lobo, dentes de javali, agudos e amarelados, ruiva a barba, tortos os bigodes, o queixo grudado ao peito, a espinha longa, torta e corcunda. Estava apoiado à clava e vestia uma roupa muito estranha; de fato, não era de linho nem de lã, mas envergava, amarradas ao pescoço, duas peles há pouco esfoladas de touro ou de boi.

As flatulências

Karl Rosenkranz
Estética do feio, III (1853)

Não importam as circunstâncias, flatulências são sempre uma coisa feia. Mas como afirmam algo de involuntário em confronto à liberdade do homem, como muitas vezes o surpreendem no lugar errado com seu sobressalto, como fogem de seu controle num movimento rápido, possuem a propriedade de um gnomo que, sem aviso prévio e *sans gêne*, cria situações embaraçosas. Por isso, no grotesco e no burlesco, os comediantes sempre se serviram delas, no mínimo por alusão. (...) Como nós, homens, quaisquer que sejam as condições de idade, de educação, de patrimônio e de classe que nos distinguem, nos encontramos todos nesta baixeza involuntária da nossa natureza, é raro que alusões a propósito não atinjam o objetivo de fazer o público rir: por isso, a comicidade de baixo nível privilegia extraordinariamente todas as idiotices, porcarias e sandices correlatas.



Já as plebes citadinas eram, ao contrário, protagonistas da paródia grotesca nos carnavais e de outras manifestações de tipo carnavalesco, como a Festa do Asno e os *charivari*, procissões por ocasião de novas núpcias de um viúvo, caracterizadas por gritos, gestos obscenos, travestimentos e uma grande barulheira com a percussão de caldeirões, panelas e outros utensílios de cozinha. No carnaval prevaleciam as representações grotescas do corpo (como as máscaras), as paródias de coisas sacras e uma licença plena de linguagem, inclusive blasfematória. Triunfo de tudo aquilo que era considerado feio ou proibido no resto do ano, estas festas representavam apenas um parêntese concedido ou tolerado em algumas ocasiões específicas; para o resto do ano, havia as festas religiosas oficiais. Nas festas religiosas reconfirmavam-se a ordem tradicional e o respeito pelas hierarquias; nos carnavais permitia-se que a ordem social e as hierarquias fossem derrubadas (elegiam-se até os reis ou os bispos da festa) e que os traços bufonescos e "vergonhosos" da vida popular viessem à tona. A população vingava-se alegremente do poder feudal e eclesiástico e tentava reagir, através de paródias dos diabos e do mundo infernal, ao medo da morte e do além-túmulo, ao terror das pestes e das desgraças que imperavam no decorrer do ano. Assim, poderíamos dizer que, paradoxalmente, seriedade e lugubridade eram apanágio de quem praticava um sacro otimismo (há que sofrer, mas depois virá a glória eterna), enquanto o riso era o remédio de quem vivia com pessimismo uma vida sofrida e difícil.

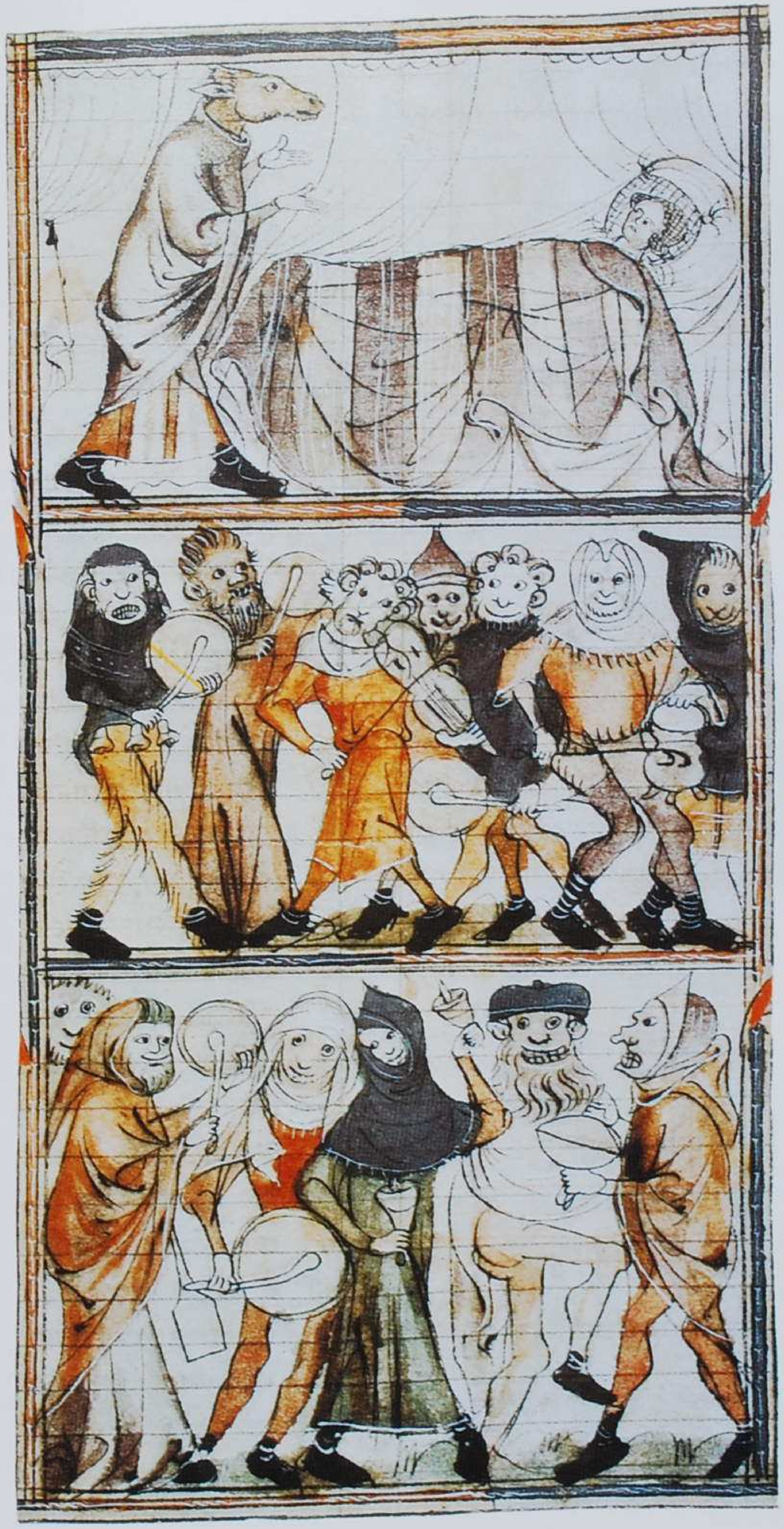
Entre estas manifestações havia também a Festa dos Loucos, e é óbvio que a figura do doido (que pode ser portador de inesperada sabedoria) fosse caracterizada por uma careta de loucura que logo se transformou em máscara burlesca.

Nestas ocasiões, até os excrementos assumiam função farsesca e eram utilizados no lugar do incenso, nas igrejas, durante as eleições dos falsos bispos, enquanto nos *charivari* eram lançados diretamente sobre a multidão. E assim, o feio era, de alguma maneira, resgatado, talvez também porque o protagonista do carnaval, esfomeado e alquebrado pelas doenças, não fosse muito mais bonito do que a máscara que usava: em um ato de desafio, o desgracioso era aceito e imposto como modelo.

O Príncipe dos Tolos

Gringore (séc. XV-XVI)

Tolos lunáticos, tolos aparvalhados, tolos sábios; tolos da cidade, tolos dos castelos, das aldeias; tolos basbaques, tolos simplórios, tolos sutis; tolos amorosos, tolos solitários, tolos selvagens; tolos velhos, novos e tolos de todas as idades; tolos bárbaros, tolos forasteiros, tolos gentis; tolos razoáveis, tolos perversos, tolos determinados (...) tolas senhoras e tolas senhorinhas; tolas velhas e tolas jovens, donzelas; todas as tolas amam o macho; tolas ousadas, covardes, feias, lindas; tolas gabolas, tolas meigas, rebeldes; tolas que querem ter sua prebenda; tolas trotando nas trilhas; tolas coradas, magras, pálidas e gordas: na Terça-feira Gorda, o Príncipe irá recebê-los nos Halles.



Os Charivari,
ms. fr. 146, f. 34,
séc. XIV, Paris,
Bibliothèque Nationale

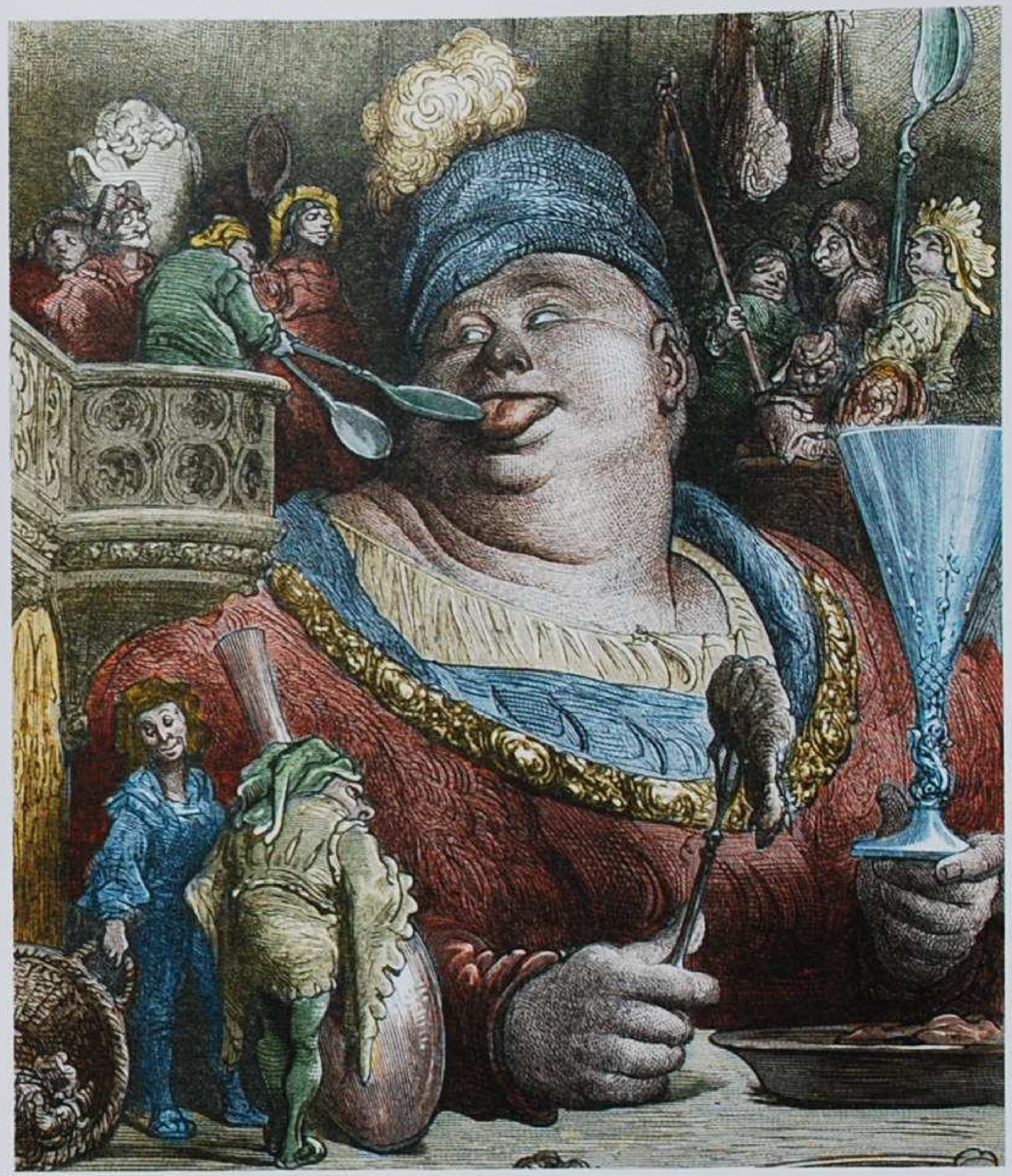
3. A liberação renascentista

Todos estes fenômenos sofrem uma espécie de reviravolta no ambiente renascentista. A virada mais evidente acontece com *Gargântua e Pantagruel* de **Rabelais**, que começa a ser publicado em 1532. Aqui a cultura popular, em suas formas mais rudes, não é somente revisitada e saqueada com extraordinária originalidade, mas o obsceno rabelaisiano já não aparece (ou não apenas) como característica plebéia, transformando-se antes em linguagem e comportamento de uma corte real. E não pára por aí. A ostentação da impudência (com resultados cômicos insuperados) não é mais praticada no gueto da festa carnavalesca apenas tolerada: transfere-se para a literatura culta, exibe-se oficialmente, transforma-se em sátira do mundo dos doutos e dos costumes eclesiásticos, assume função filosófica. Deixa de dizer respeito apenas a uma parentética revolta anárquica popular, para tornar-se uma verdadeira revolução cultural.

Em uma sociedade que vai sustentar doravante a prevalência do humano e do terrestre sobre o divino, o obsceno transforma-se em orgulhosa afirmação dos direitos do corpo – e como tal, Rabelais foi esplendidamente analisado por **Bakhtin**. Os gigantes Gargântua e seu filho Pantagruel são, segundo os critérios clássicos medievais, disformes, porque desproporcionais, mas sua deformidade torna-se gloriosa.

Eles não são mais os apavorantes gigantes que se rebelam contra Júpiter, inexoravelmente condenados pela mitologia clássica, nem os monstruosos habitantes da Índia das lendas medievais: em sua incontinente e "enorme" grandeza, transformam-se em heróis dos novos tempos.

O peido de Pantagruel
François Rabelais
Gargântua e Pantagruel, II, 27 (1532)
Mas com o peido que deu a terra tremeu em um raio de nove léguas, e com o ar que escapou engendrou mais de cinqüenta e três homenzinhos, anões e disformes; e de uma ventosidade que se seguiu, engendrou outras tantas mulherezinhas agachadas, como se vêem em vários lugares, que não crescem senão como o rabo das vacas, para baixo, ou então como os rábanos de Limosin, em volta. "E por que, disse Panúrgio, os vossos peidos são tão frutuosos? Por Deus, eis uma bela penca de homens e uma bela penca de mulheres; é preciso acasalá-los, vão gerar moscardos."



Gustave Doré,
Gargântua,
séc. XIX

páginas seguintes
Gustave Doré,
ilustrações para
François Rabelais,
Les Songes drôlatiques de Pantagruel,
Paris, Richard Breton,
1565

Como Panúrgio se cagou
François Rabelais
Gargântua e Pantagruel, IV, 67 (1532)
Frei Jean, ao aproximar-se, sentiu não sei qual odor diferente da pólvora; e puxando Panúrgio para um lado, percebeu que a sua camisa estava toda suja e borrada de novo. A virtude retentora do nervo que restringe o músculo chamado esfíncter (é o olho do cu) se dissolvera pela veemência do medo que ele tivera em suas fantásticas visões. Ajuntai o barulho do canhoneio, o qual é mais horrífico no porão que no convés. Pois um dos sintomas e acidentes do medo é que por ele ordinariamente se abre a porta do compartimento onde é por algum tempo retida a matéria fecal.

Alguns bons hábitos de Panúrgio
François Rabelais
Gargântua e Pantagruel, II, 16 (1532)
E quanto aos pobres mestres-de-cerimônia e teólogos, ele os perseguia mais que quaisquer outros. Quando se encontrava com algum deles na rua, jamais deixava de lhes pregar alguma peça, atirando uma porcaria em seus capelos de borla ou lhes pregando por trás um rabo de raposa ou uma orelha de lebre, ou alguma coisa semelhante. Certo dia, quando todos os teólogos tinham sido convocados para irem à Sorbonne, ele fez uma torta borbonnoise, composta de muito alho, galbano, assa-fétida, castóreo, bem quentes, e temperou com o pus de feridas cancerosas, e de manhã bem cedo untou com aquela porcaria todo o locutório da Sorbonne, de modo que nem o diabo agüentaria ficar ali.

A invenção do limpa-cu

François Rabelais

Gargântua e Pantagruel, I, 13 (1532)

– Eu, respondeu Gargântua, por longa e curiosa experiência, inventei um meio de me limpar o cu, o mais senhorial, o mais excelente, o mais expediente que jamais foi visto.

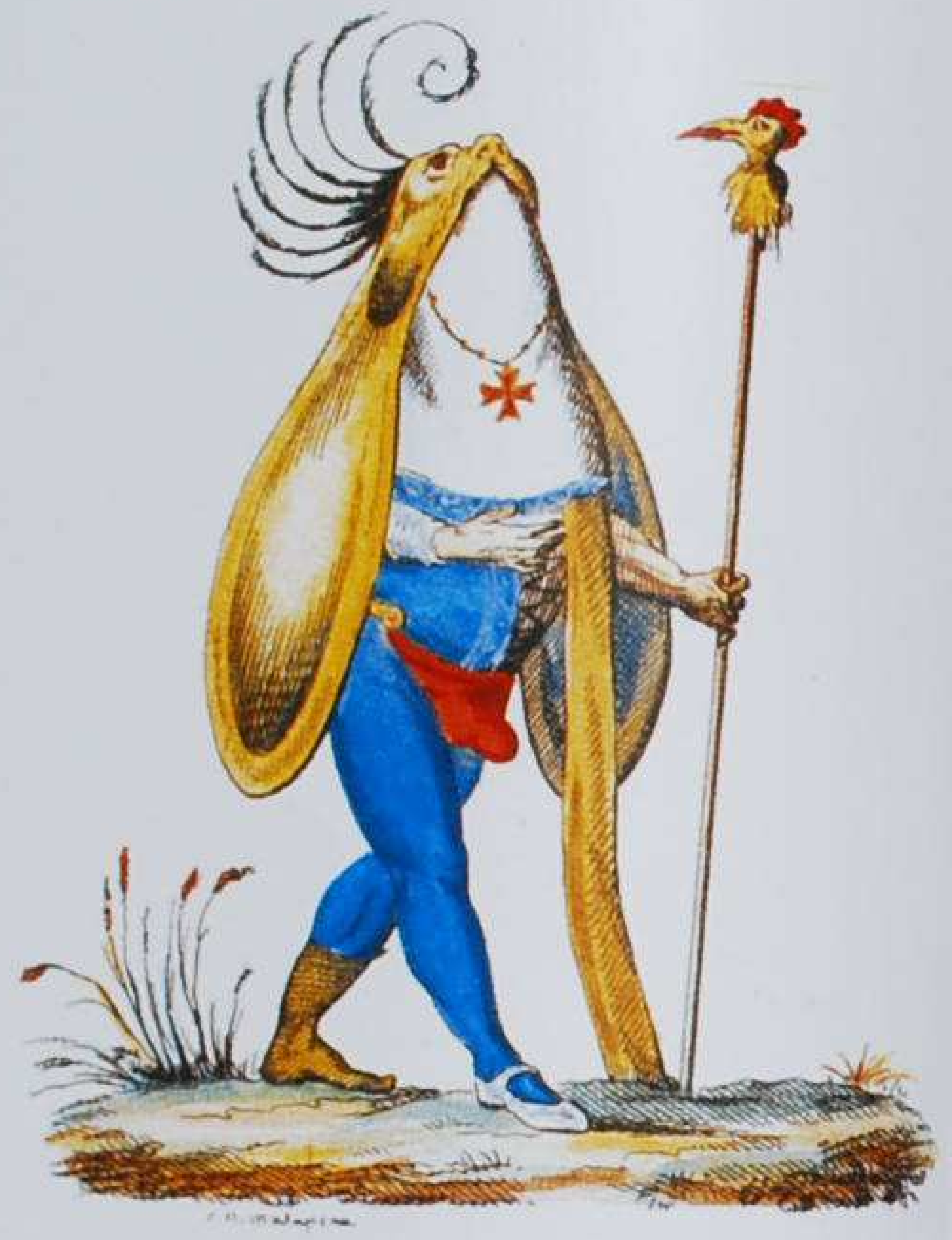
– Qual? disse Grandgousier.

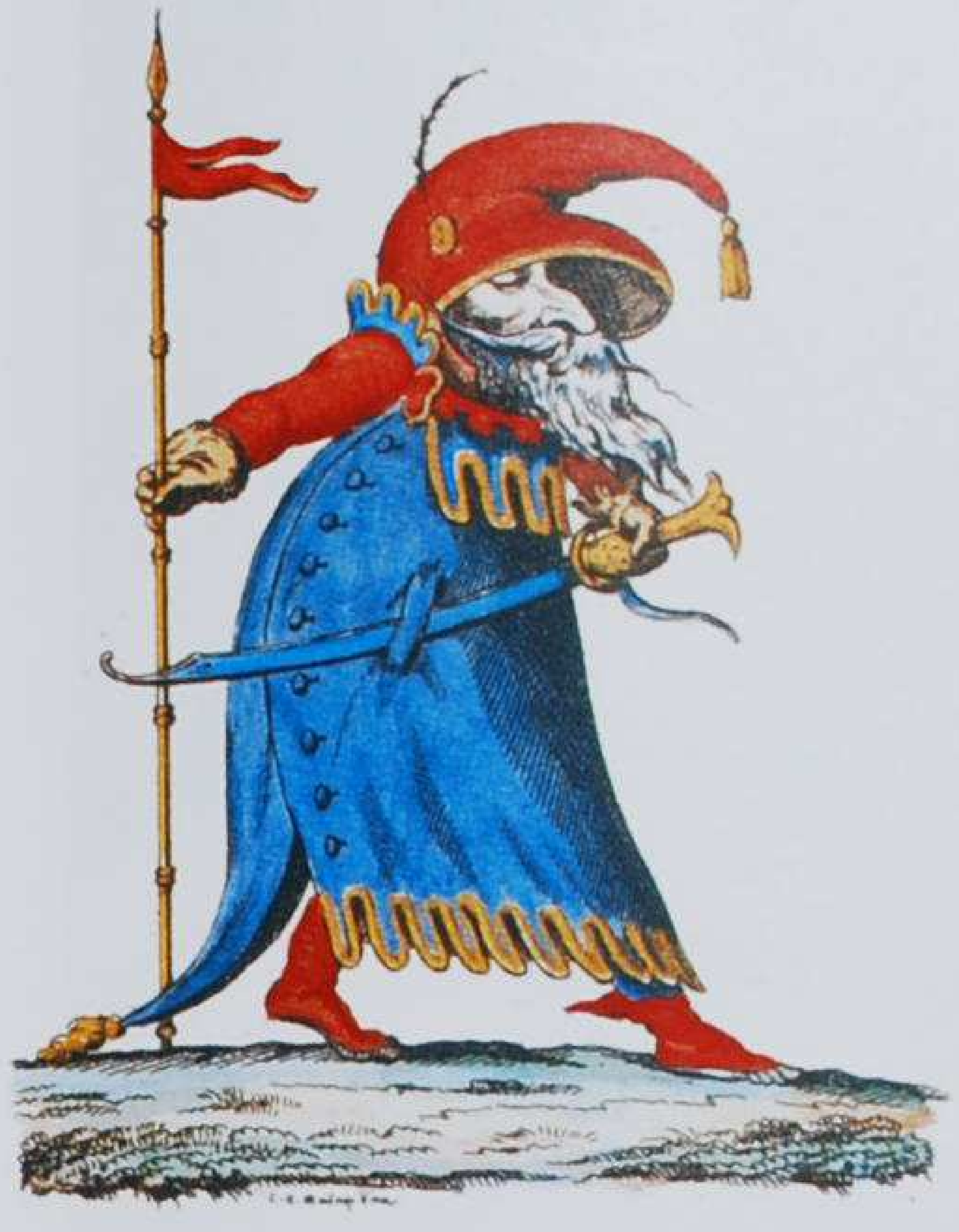
– Vou lhe contar como foi, disse Gargântua. Limpei-me uma vez com meia máscara de veludo de uma moça, e achei bom, pois a maciez de sua seda me causou uma voluptuosidade bem grande no traseiro. Uma outra vez com um véu, e foi a mesma coisa. Uma outra vez com uma faixa; outra com umas orelheiras de cetim carmesim (...) "Logo que o mal passou, eu me limpei com um gorro de pajem, bem emplumado à suíça. Depois, andando atrás de uma moita, encontrei uma marta e me limpei com ela, mas as suas unhas me feriram todo o períneo. Logo que me curei, no dia seguinte, limpei-me com as luvas de minha mãe, bem perfumadas de benjoim. Depois me limpei com feno, aneto, manjerona, rosas, folhas de abóbora, de couve, de beterraba, de parreira, de alface e de espinafre. Tudo isso me fez muito bem à perna. E mercuriais, persicárias, consoldas, mas passei muito mal e só me curei limpando-me com minha braguilha. Depois, limpei-me com os lençóis, as cobertas, a cortina, uma almofada, um guardanapo, um tapete, um outro tapete verde, uma toalha de mesa, um lenço e um penhoar. Em tudo achei prazer, mais do que coçar uma sarna.

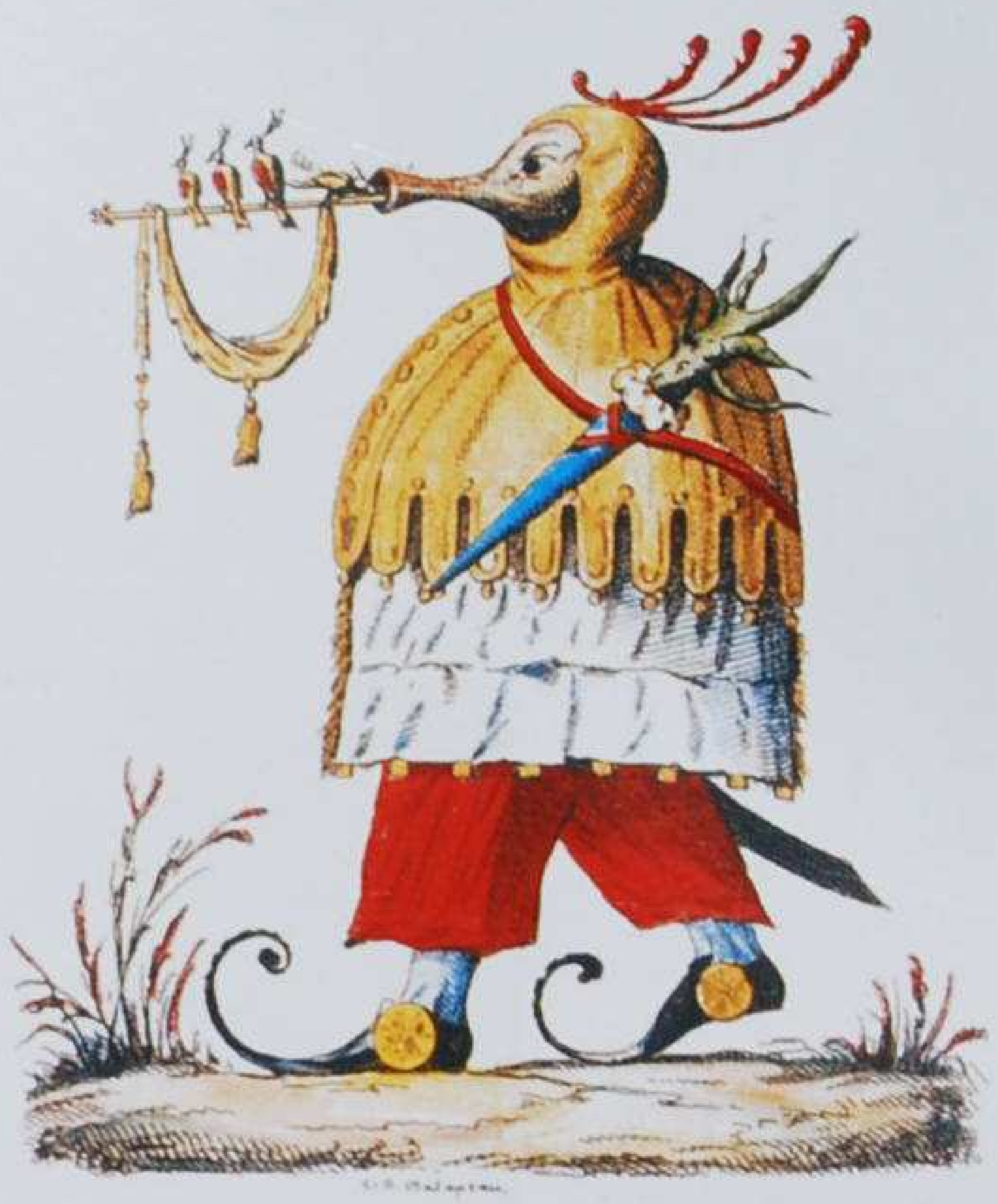
– Então, disse Grandgousier, qual foi o limpa-cu que achaste melhor?

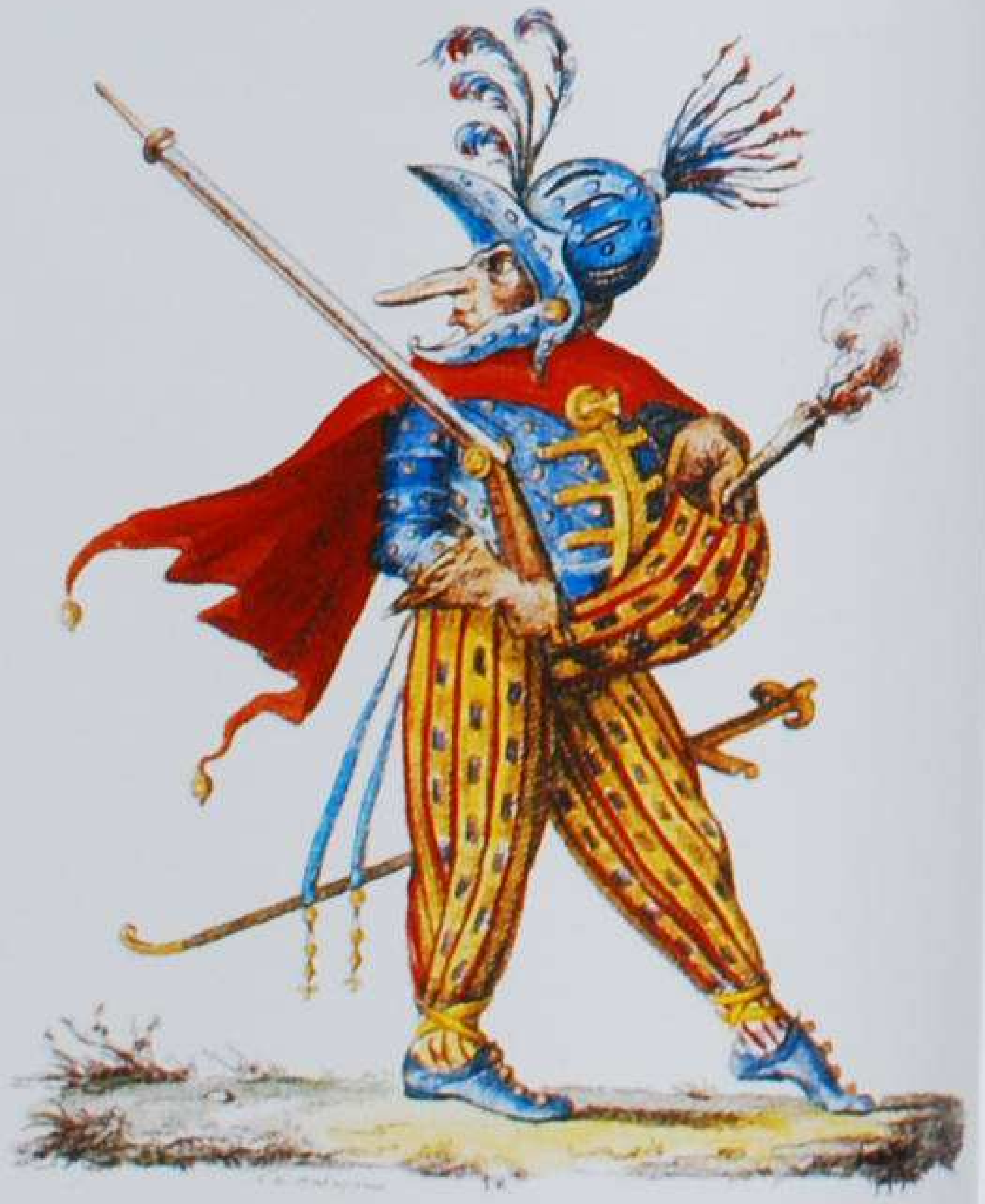
"Pois, concluindo, digo e sustento que não há limpa-cu igual a um ganso novinho, bem emplumado, contanto que se mantenha a cabeça dele entre as pernas. E pode acreditar, palavra de honra. Pois a gente sente no cu uma volúpia mirífica, tanto pela maciez das penas como pelo calor temperado do ganso, o qual é facilmente comunicado ao cano de cagação e a outros intestinos (...)

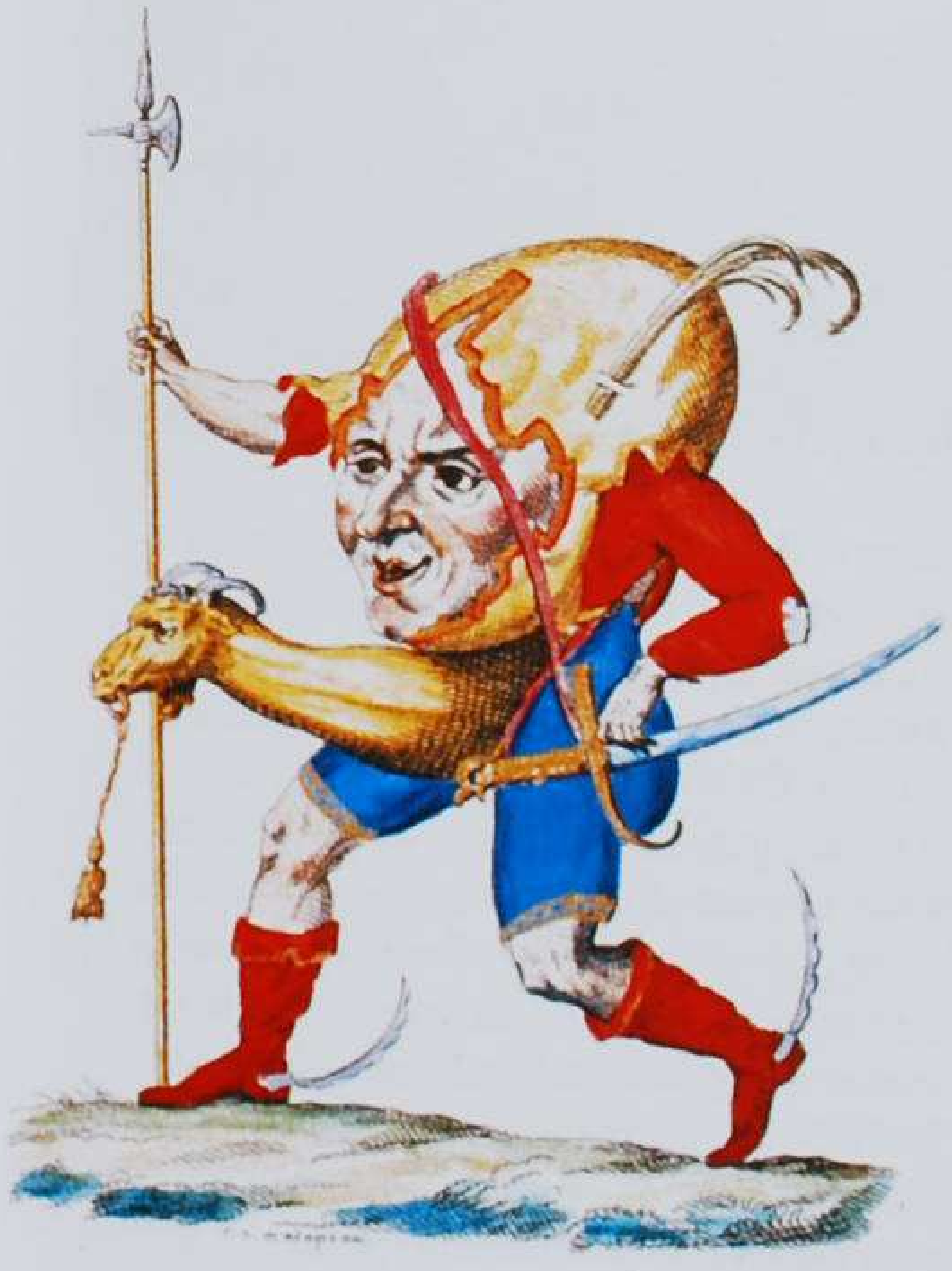
"E não penses que a beatitude dos heróis e semideuses, que estão nos Campos Elíseos, esteja no abrótano, na ambrosia ou no néctar, como dizem estas velhas. Está, segundo penso, em limparem o cu com um ganso novo. Esta é a opinião de Mestre Jehan da Escócia."

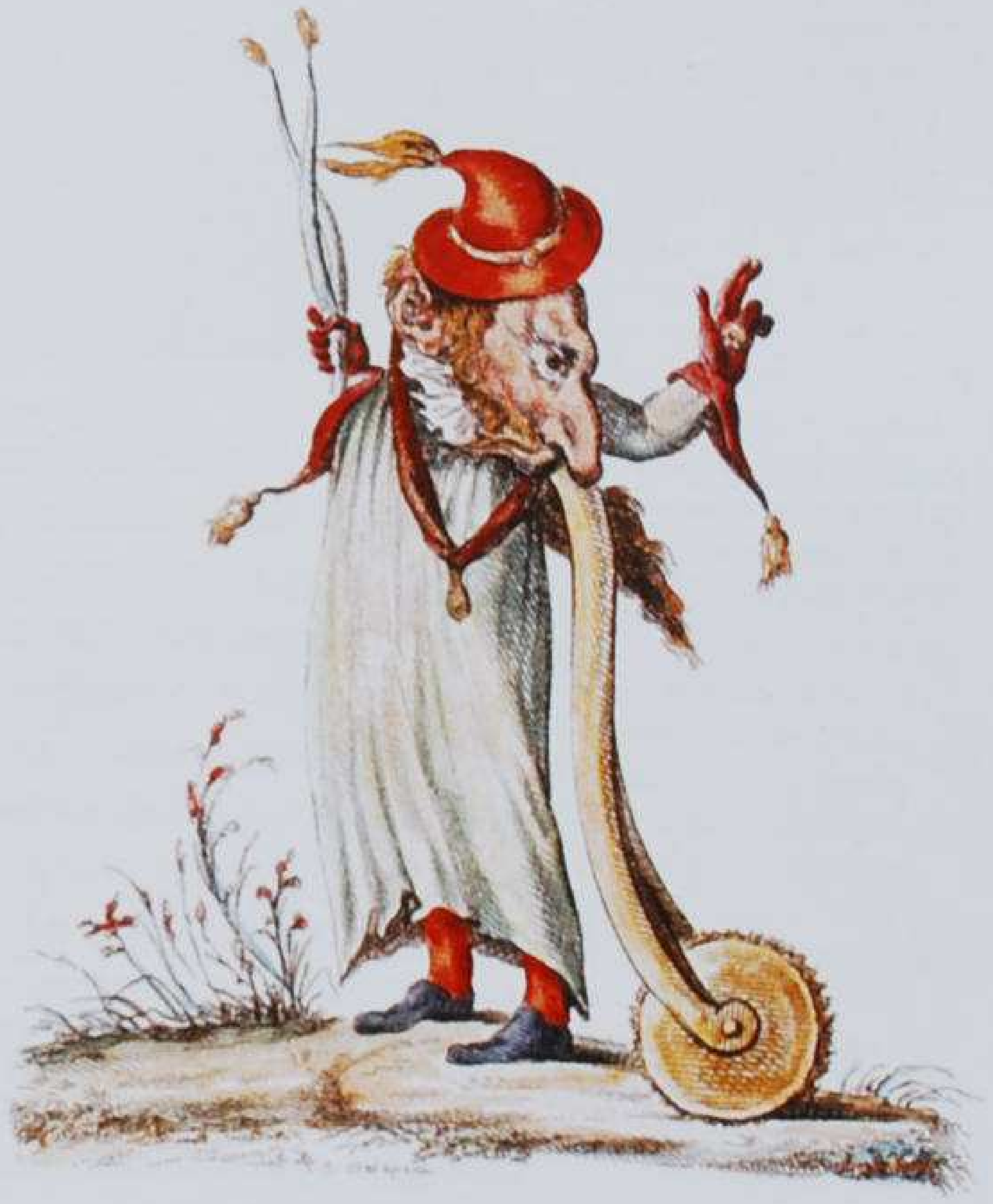


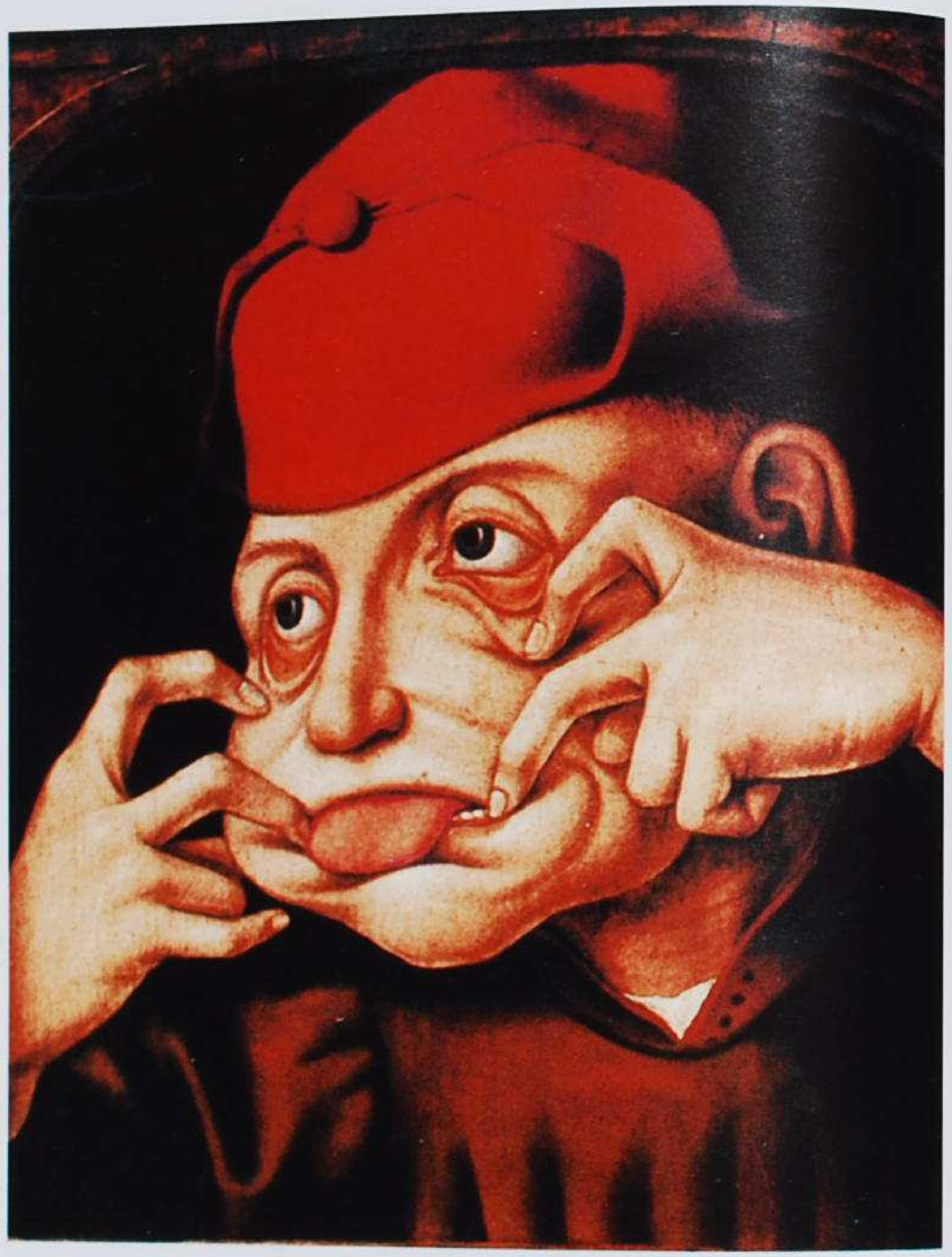






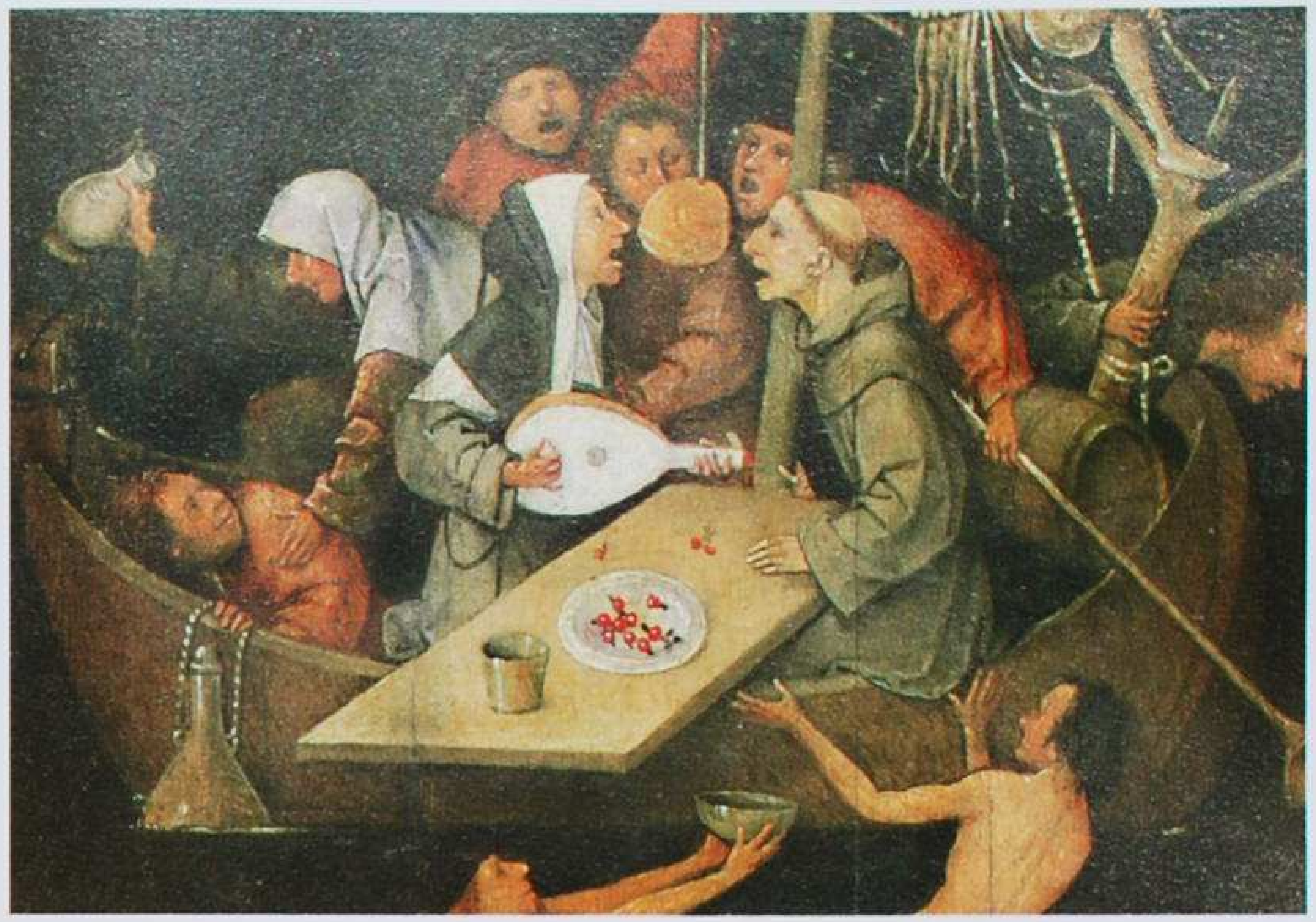






Detalhe de tela satírica
de um tríptico flamengo,
séc. XVI, Liège,
Bibliothèque Centrale

No início do século XVII, houve uma reviravolta da sátira do aldeão, com o *Bertoldo* de **Giulio Cesare Croce** (1606). Com este personagem, ainda feiíssimo e rude, o aldeão, que era parvo, torna-se astuto e apropria-se da lenda de Esopo, que num corpo desgracioso nutria sabedoria e esperteza. Mas nem seria necessário esperar pelo *Bertoldo*, pois já em 1553 há a *História de Campriano Campônio*, onde o engenhoso camponês, tendo escondido suas moedas no traseiro da própria mula, engana alguns estúpidos mercadores mostrando que o animal é capaz de defecar dinheiro e consegue vendê-la por um alto preço. Também o louco, de origem carnavalesca, transforma-se em símbolo filosófico: os tipos de doidos navegando pelo país da Cocanha já representavam a caricatura de um vício diferente na *Nau dos insensatos* de Sebastian Brant (1494) e a própria Loucura intervém para fustigar os costumes de seu tempo no *Elogio* que lhe faz Erasmo de Rotterdam (1509).



Hieronymus Bosch,
A nau dos insensatos,
c. 1500,
Paris, Musée du Louvre

A boca e o nariz

Mikhail Bakhtin

A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: F. Rabelais, V (1965)

Entre todos os traços do rosto humano, apenas a *boca* e o *nariz*, este último como substituto do falo, têm um papel preponderante nas imagens grotescas do corpo. Os olhos não têm nenhuma importância na imagem grotesca do rosto. Eles exprimem apenas a vida puramente *individual*, como dizer, *interior* do homem, o que, para os fins do grotesco, não tem nenhuma importância.

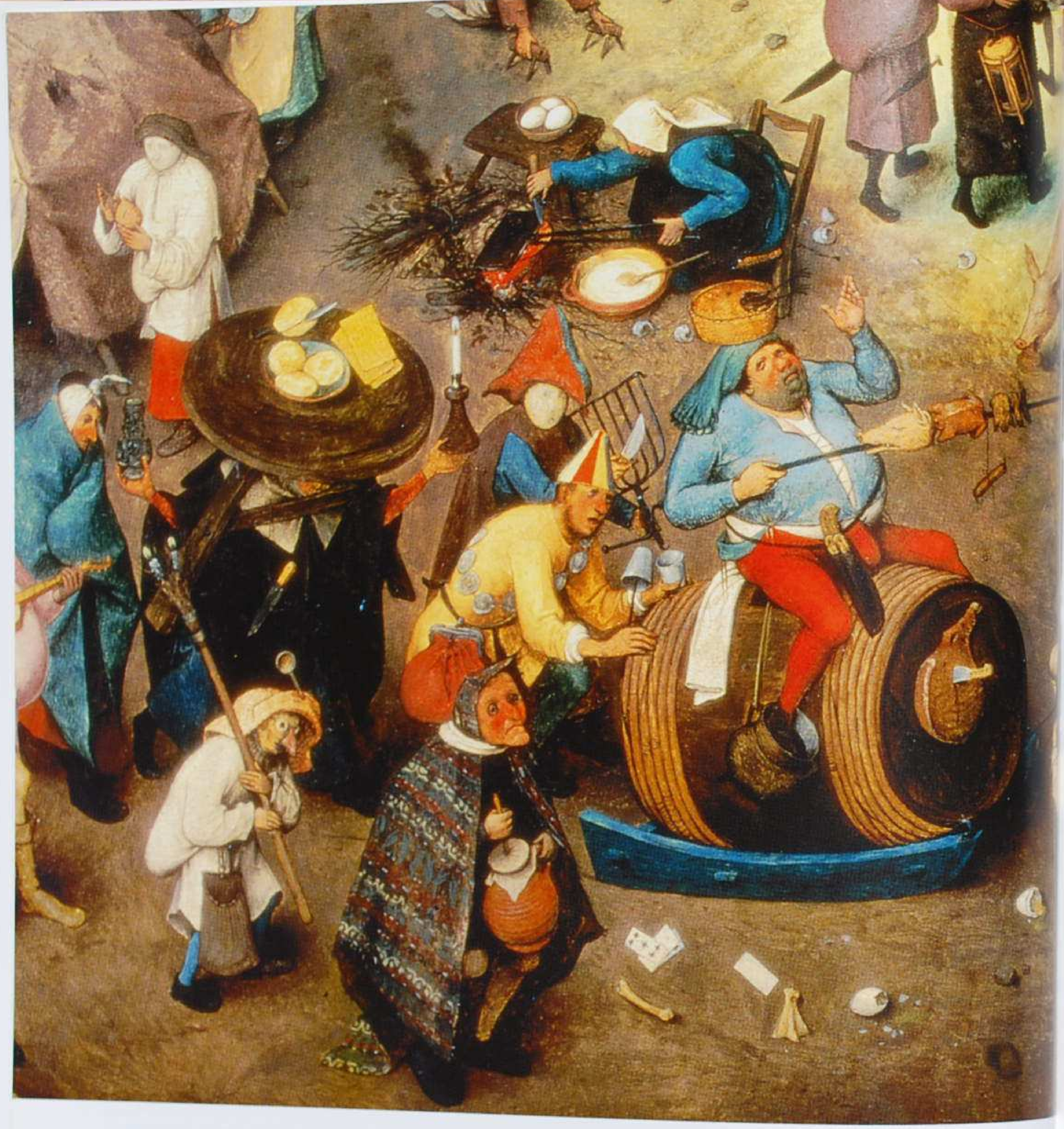
O grotesco lida apenas com os *olhos esbugalhados* (...) assim como se interessa por tudo que *salta fora, que sobressai e aflora* do corpo, tudo aquilo que tenta escapar dos limites do corpo. No grotesco, adquirem um significado particular *todas as excrescências e ramificações*, tudo aquilo que prolonga o corpo, unindo-o aos outros corpos ou ao mundo corpóreo. Pode-se dizer, ademais, que os olhos esbugalhados interessam ao grotesco porque são testemunhas de *uma tensão puramente corpórea*. Para o grotesco, porém, a parte mais importante do rosto é a boca. Ela domina. Um rosto grotesco se reduz, em substância, a uma *boca escancarada* e todo o resto serve tão-somente de *moldura para esta boca*, para este *abismo corpóreo que se escancara e engole*.

Bertoldo

Giulio Cesare Croce

As sutilíssimas astúcias de Bertoldo, I (1606)

No tempo em que Alboíno, rei dos Longobardos, apossou-se de quase toda a Itália, fazendo da bela cidade de Verona a sede real, chegou à sua corte um campônio de nome Bertoldo, homem disforme e de feiíssimo aspecto; porém, onde escasseava a formosura da figura, abundava a vivacidade do engenho, de modo que era muito arguto e pronto nas respostas e, além da acuidade do engenho, era esperto, ardiloso e maligno por natureza. (...) Para começar, era pequeno de físico, sua cabeça era grande e redonda como uma bola, a fronte crespa e rugosa, os olhos vermelhos como fogo, os cílios longos e ásperos como cerdas de porco, as orelhas asininas, (...) a barba cerrada sob o queixo, espichada como a do bode, o nariz adunco com a ponta arrebitada e narinas longuíssimas; as presas salientes como as de um javali, três ou mesmo quatro pomos sob a garganta, os quais, quando ele se punha a falar, pareciam vários panelões fervendo; tinha pernas caprinas, à maneira de um sátiro, pés compridos e largos e todo o corpo peludo; as meias eram de algodão grosseiro e acinzentado, cheias de remendos nos joelhos, os sapatos de gáspea alta e adornados de grandes saltos. Em suma, era o reverso perfeito de Narciso.



Pieter Bruegel, o Velho, *O combate do Carnaval e da Quaresma*, detalhe, 1559, Viena, Kunsthistorisches Museum

Contemporâneo de Rabelais era Pieter Bruegel, o Velho, graças ao qual o mundo dos camponeses, com suas festas, sua rudeza e suas deformidades, entra na grande pintura. Como nas sátiras dos aldeões, a pintura de Bruegel representa o povo, mas não é destinada ao povo. Como bem observou Arnold Hause em sua *História social da arte*, quem quer retratar a própria vida são os grupos sociais satisfeitos com sua situação e não os grupos ainda oprimidos que desejariam uma vida diversa. A arte de Bruegel era destinada à cidade e não ao campo. Nem por isso, porém, deve-se negar a Bruegel uma atenção fiel aos costumes camponeses e sua representação do aldeão não é, certamente, feroz e escarnecedora como acontecia nas sátiras medievais.

Retrato de Falstaff

William Shakespeare

Henrique IV, II, 4 (1598-1600)

E há um diabo que te assombra na forma de um velho gordo, tens por companheiro um monte de carne. Por que conversas com esse feixe de humores, esse barril de bestialidade, esse pacote de inchaços, esse vasto odre de vinho, essa sacola recheada de tripas, esse boi de Manningtree assado com pudim na barriga, esse vício idoso, essa iniqüidade grisalha, esse pai dos rufiões, essa vaidade idosa? Em que é ele bom, senão para provar e beber vinho? Em que correto e limpo, senão para cortar e comer capões? Em que inventivo, senão em esperteza, em que esperto, senão em vilanias? Em que vilão, senão em todas as coisas? Em que meritório, senão em nada?

A boa feiúra da natureza

Antonio Rocco

Sobre a feiúra (1635)

São feiíssimas na Natureza as corrupções, as mortes, a escassez, a pobreza etc. A partir delas pode-se chegar às outras: no entanto, elas e suas semelhantes, se olhadas com atenção, são as melhores coisas do Mundo. As corrupções, que são privações, dão início a qualquer geração, a qualquer ser sublunar, e disso está cheia a Filosofia peripatética; ora, se os princípios são maus, os principiados serão piores; se estes forem bons, ótimos serão seus princípios, um dos quais Aristóteles denomina torpe, *appetit enim, ut turpe, etc*... Em *De generatione animalium*, ele afirma também que nada é mais feio e repugnante que a geração dos animais e especialmente do homem. Quem pudesse ver aquelas infectas misturas de sangues tetros, de sêmens imundos, de mênstruos sórdidos, de esperma pútrido, ficaria sumamente nauseado. E a maior parte das mais importantes feituras tem a mesma sórdida condição. Considerem os partos, as purgas, a excreção etc., e verão quanto o que digo é verdadeiro: nem por isso eles deixam de ser princípios de todo bem, absolutamente importantes e necessários; ora, não é boa, então, a feiúra da Natureza?

Nessa altura, a atenção ao feio está para assumir contornos realistas, como acontecerá na pintura do século XVII: é de 1635 o tratado *Sobre a feiúra*, de **Antonio Rocco**, que afirma polemicamente que vai falar de coisas feias, já que as coisas suaves e graciosas acabam por provocar náuseas. Logo de início, Rocco diverte-se enunciando paradoxos moralistas e antifeministas, demonstrando que nas mulheres a feiúra é "garantia de honestidade, remédio de luxúria, ocasião de eqüidade e de justiça" e que, portanto, somente as mulheres feias não provocam desejo e angústias nos amantes e não são lascivas, como as belas. Rocco faz também o elogio dos desastres naturais, ocasião de nova geração, e define como princípio de todo bem as coisas repulsivas, como os partos, as menstruações, o esperma, as purgas. Isso acontece porque, com o Renascimento, o obsceno entrou em uma nova fase. Os atributos sexuais na representação de corpos humanos deixam não somente de ser vistos como motivo de escândalo, transformando-se em elemento de sua beleza, mas com autores como Aretino a exaltação de atos antes inomináveis (cuja inserção em uma antologia a decência veta até hoje) penetra nas cortes, inclusive a pontifícia, e não se expõe mais sob o signo do repulsivo, mas de um altivo e despudorado convite ao gozo. A arte das classes cultas arroga-se publicamente o mesmo direito que antes era concedido quase de má vontade à canalha plebéia – salvo que ela o exerce com graça e não com violência – e faz desaparecer a diferença entre *dizível* e *indizível*. Pretendendo representar "belamente" não somente o feio inocente, mas também aquele que era considerado tabu, ela separa o obsceno do feio.

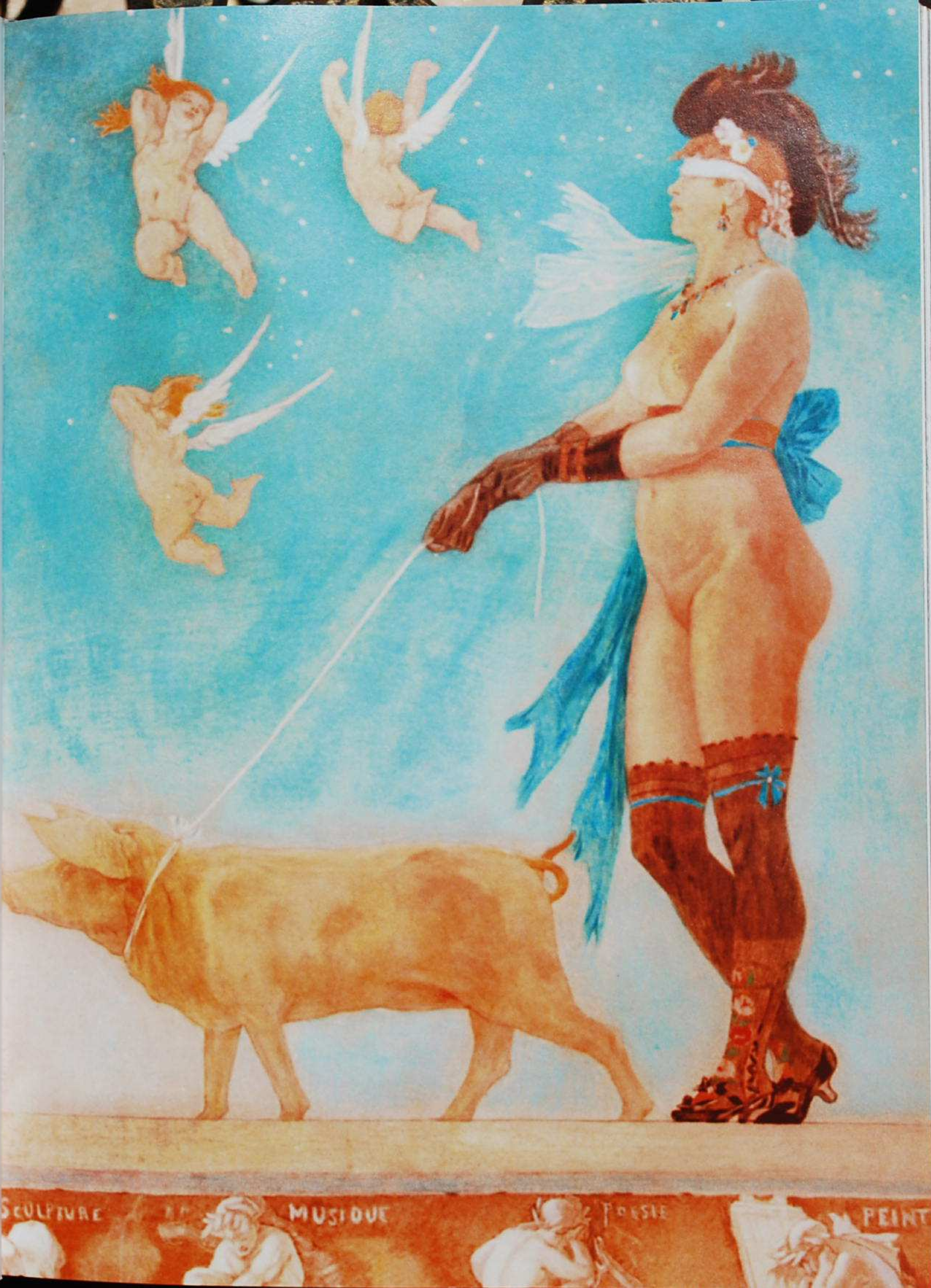
O Presidente de Curval

Marquês de Sade
Os 120 dias de Sodoma (Introdução)
(1785)

Com quase sessenta anos e singularmente gasto pela devassidão, mais parecia um esqueleto. Era alto, seco e magro, com olhos fundos e baços, uma boca lívida e malsã, o queixo elevado, o nariz comprido. Coberto de pêlos como um sátiro, suas costas mais lembravam uma tábua e suas nádegas moles e caídas, cuja pele murcha por tantas chicotadas podia ser torcida com os dedos sem que ele nada sentisse, pareciam dois esfregões sujos flutuando no alto de suas coxas. No meio dessas, sem que fosse preciso apartá-las, oferecia-se um imenso orifício cujo diâmetro enorme, cheiro e cor lembravam mais uma cloaca. (...) Igualmente sórdido em toda a sua pessoa, o Presidente, que a isto acrescia gostos no mínimo tão porcos quanto ela, tornava-se um personagem cuja presença tão fedorenta podia não agradar a todos (...) Poucos homens foram tão ágeis e devassos quanto o Presidente; no entanto, completamente apático e absolutamente embrutecido, restava-lhe apenas a depravação e a crápula da libertinagem. Eram necessárias mais de três horas de excesso, e dos mais infames, para lograr sentir uma cócega voluptuosa. (...) Curval estava tão profundamente mergulhado no lamaçal do vício e da libertinagem que lhe era praticamente impossível falar em outra coisa, e suas expressões mais sujas estavam sempre em sua boca e em seu coração. Entremeava-as com as mais vigorosas blasfêmias e imprecações, insufladas pelo verdadeiro horror que sentia, assim como seus compadres, por tudo que lembrasse a religião. Exacerbada pela embriaguez quase contínua em que se comprazia, essa desordem de espírito conferia-lhe, havia alguns anos, uma aparência de imbecilidade e de embrutecimento, fonte, segundo dizia, de suas mais caras delícias.

A obscenidade torna-se oportunidade de elegante entretenimento na literatura licenciosa seiscentista e setecentista, embora em um autor "maldito" como **Sade** ela retome todas as suas características mais asquerosas. Mais uma vez, a decência impede que se coloque em uma antologia toda a descrição do Presidente de Curval que aparece em *120 dias de Sodoma*. Curval é um depravado que atos de repugnante libidinagem, descritos sem poupar nada ao leitor, tornam horrendo, fétido e repulsivo. Sade, ao superar o limite entre dizível e indizível, vai além do exercício normal das funções corporais: querendo ser liberador, o obsceno supera a medida, mira a enormidade, a insustentabilidade. Como tal, vai adquirir, enfim, um papel dominante em boa parte da literatura do final do século XIX e nas vanguardas do século XX, justamente para destruir os tabus bem-pensantes e, ao mesmo tempo, aceitar todos os aspectos da corporalidade.

Mas, no século XIX, aquilo que antes era considerado obscenamente feio foi tratado sem hesitações pela arte e pela literatura realista, interessada em mostrar a vida cotidiana em todos os seus aspectos. Em todo caso, como prova da relatividade do conceito de pudor, muitas obras que hoje são lidas até nas escolas, como *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Ulisses*, de Joyce, ou os romances de Lawrence ou de Miller, causaram escândalo quando foram publicadas e tiveram, muitas vezes, a sua livre circulação proibida.



Félicien Rops,
Pornocratas, 1878,
Namur,
Musée Provincial
Félicien Rops

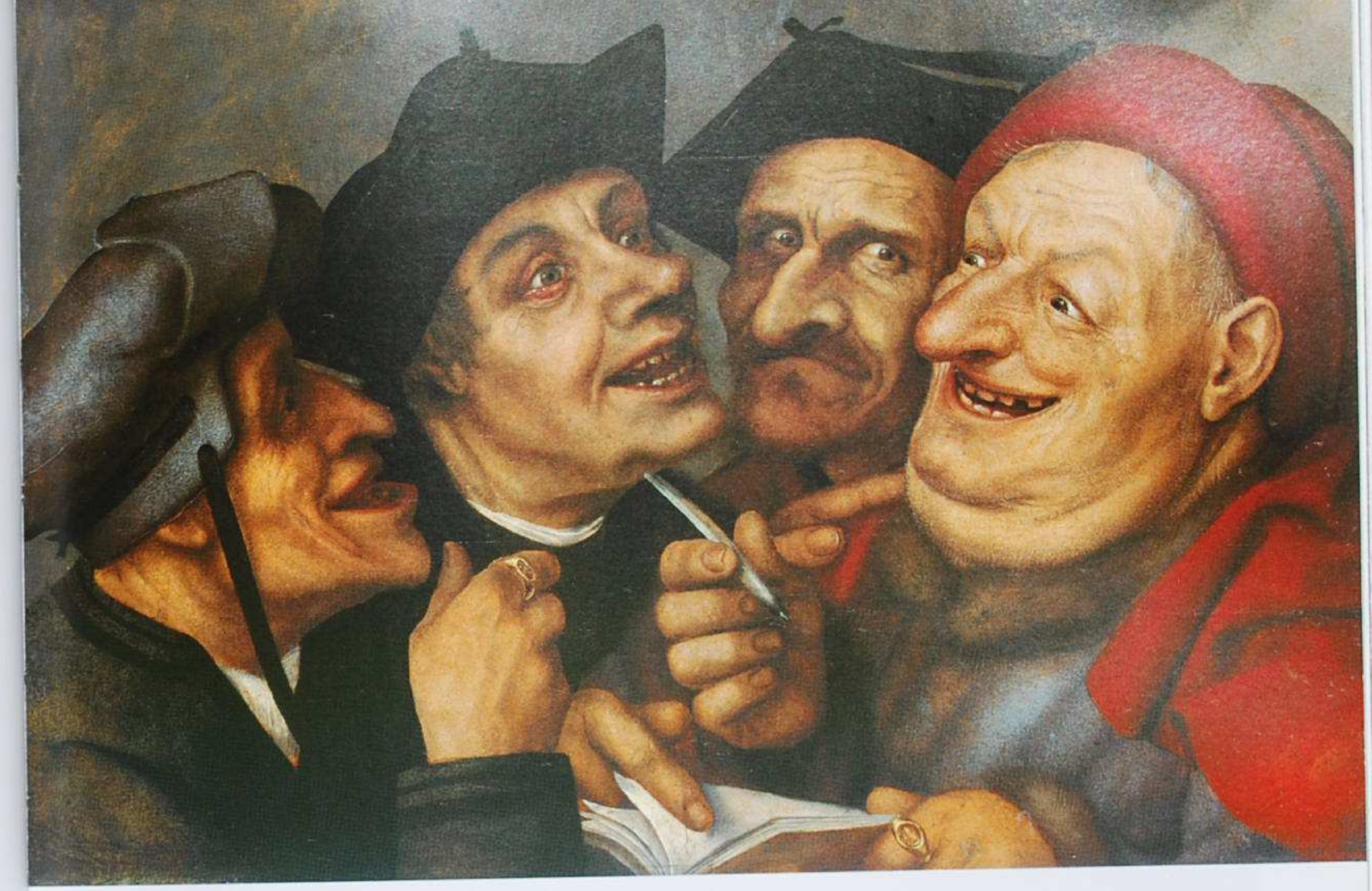
4. A caricatura

Uma das formas do cômico é com certeza a caricatura. A idéia de caricaturar é, afinal, moderna, embora alguns assinalem seu início em certos retratos grotescos de Leonardo. Porém, mais do que escolher alvos reconhecíveis, Leonardo "inventava" tipos, assim como eram representados, no passado, os seres já disformes por definição, como silenos, diabos ou aldeões. A caricatura moderna, ao contrário, nasce como instrumento polêmico voltado contra uma pessoa real ou, no máximo, contra uma categoria social reconhecível, e consiste em exagerar um aspecto do corpo (em geral, o rosto) para zombar ou denunciar, através de um defeito físico, um defeito moral. Neste sentido, a caricatura nunca tenta enfeitar o próprio objeto, mas sim enfeá-lo, enfatizando certos traços até a deformidade.

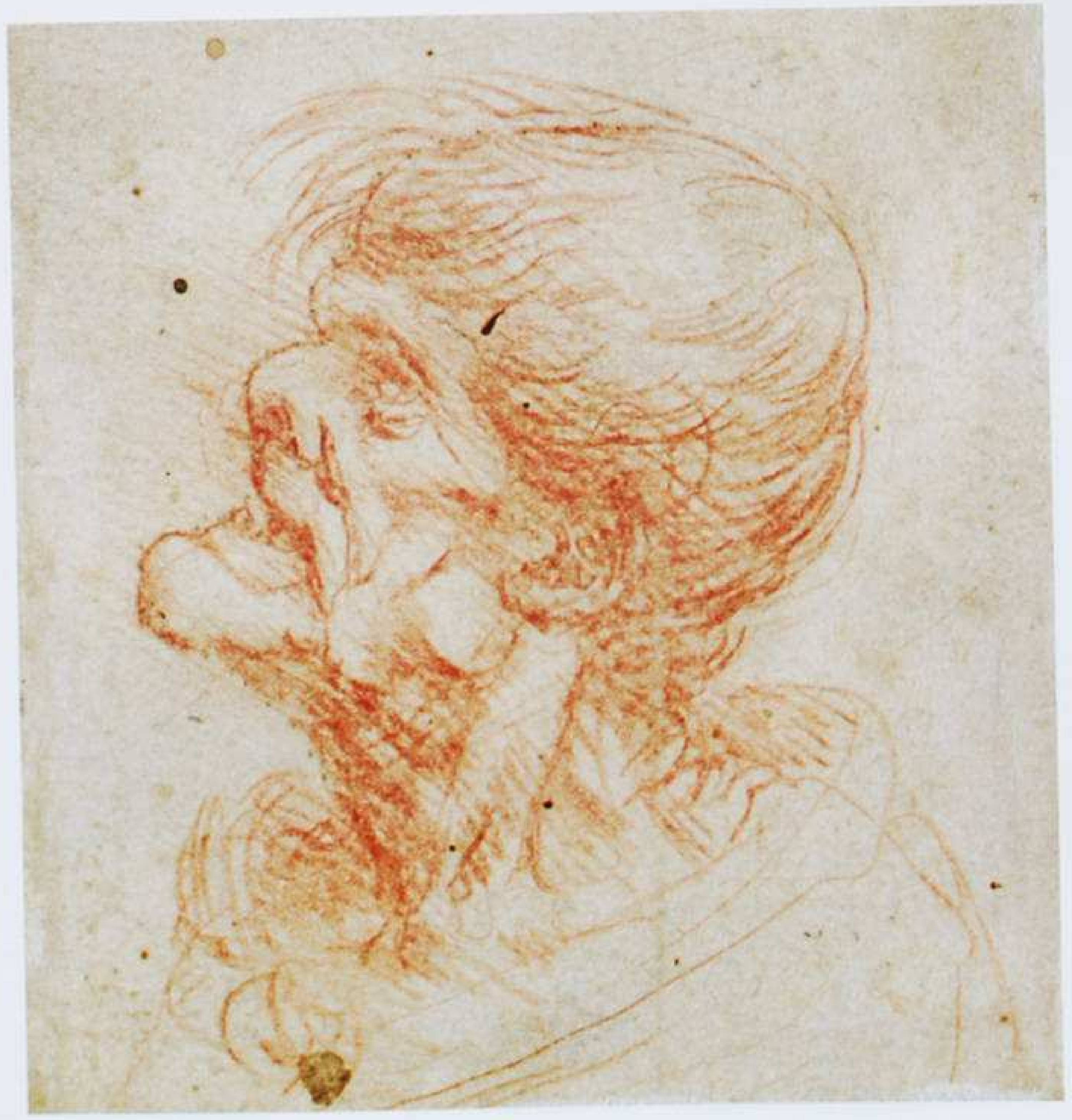
Assim, moralistas como **Hans Sedlmayr** (em *A perda do centro*) falavam de uma forma de amesquinhamento que tira do homem o seu equilíbrio e a sua dignidade. Existem certamente caricaturas voltadas para humilhar e tornar odioso o próprio alvo (ver, no capítulo 7, as várias técnicas de demonização do Inimigo político, religioso ou racial). Contudo, no mais das vezes a caricatura pretende também, ao enfatizar algumas características do sujeito, alcançar um conhecimento mais profundo de seu caráter.

E também não pretende sempre denunciar uma feiúra "interior", podendo trazer à luz características físicas e intelectuais ou comportamentos que tornam o caricaturado amável e simpático. Assim, enquanto as caricaturas ferozes de Daumier ou de Grosz denunciam a baixeza moral de certos personagens e tipos de seu tempo, as caricaturas de pensadores e artistas realizadas por Tullio Pericoli são verdadeiros retratos de grande penetração psicológica que muitas vezes atingem a celebração.

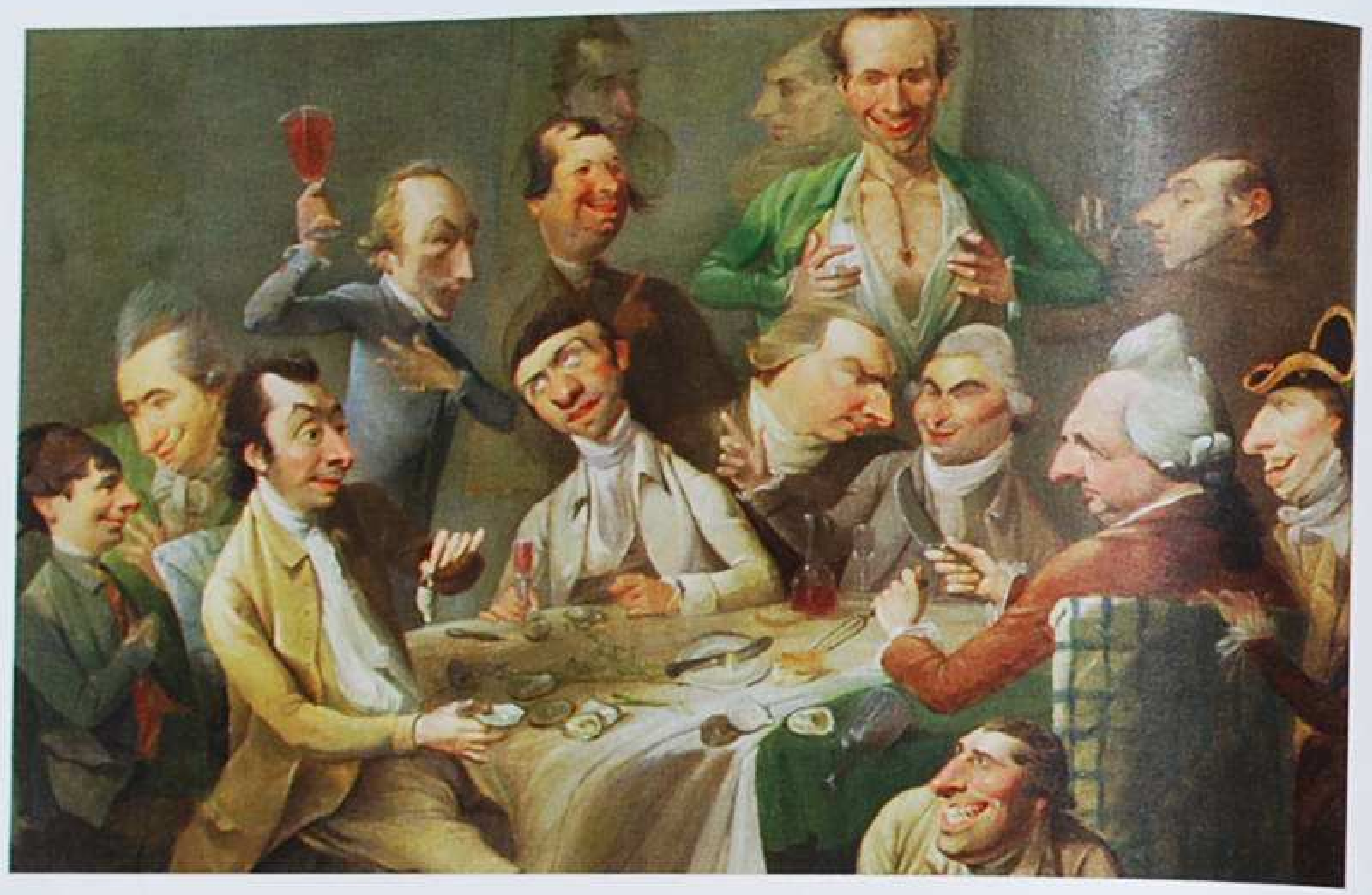
Por isso, **Rosenkranz** considerava a caricatura uma espécie de redenção estética do feio, na medida em que não se limita a evidenciar uma desproporção, nem enfatiza todos os elementos anômalos presentes (caso em que não teríamos uma caricatura, mas, como nos gigantes e pigmeus de Swift, a descrição de uma forma diversa): a boa caricatura insere o exagero "como um fator dinâmico que envolve a sua totalidade" e faz com que o elemento de desorganização formal torne-se "orgânico". Em outros termos, é uma "bela" representação que faz um uso harmônico da deformação.



Quentin Metsys,
O contrato de venda,
s.d., séc. XVI, Berlim,
Gemäldegalerie,
Staatliche Museen



Leonardo da Vinci,
Caricatura da cabeça de um velho, 1500-1505,
Hamburgo, Kunsthalle



John Hamilton Mortimer, *Caricatura de um grupo*, c. 1776, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

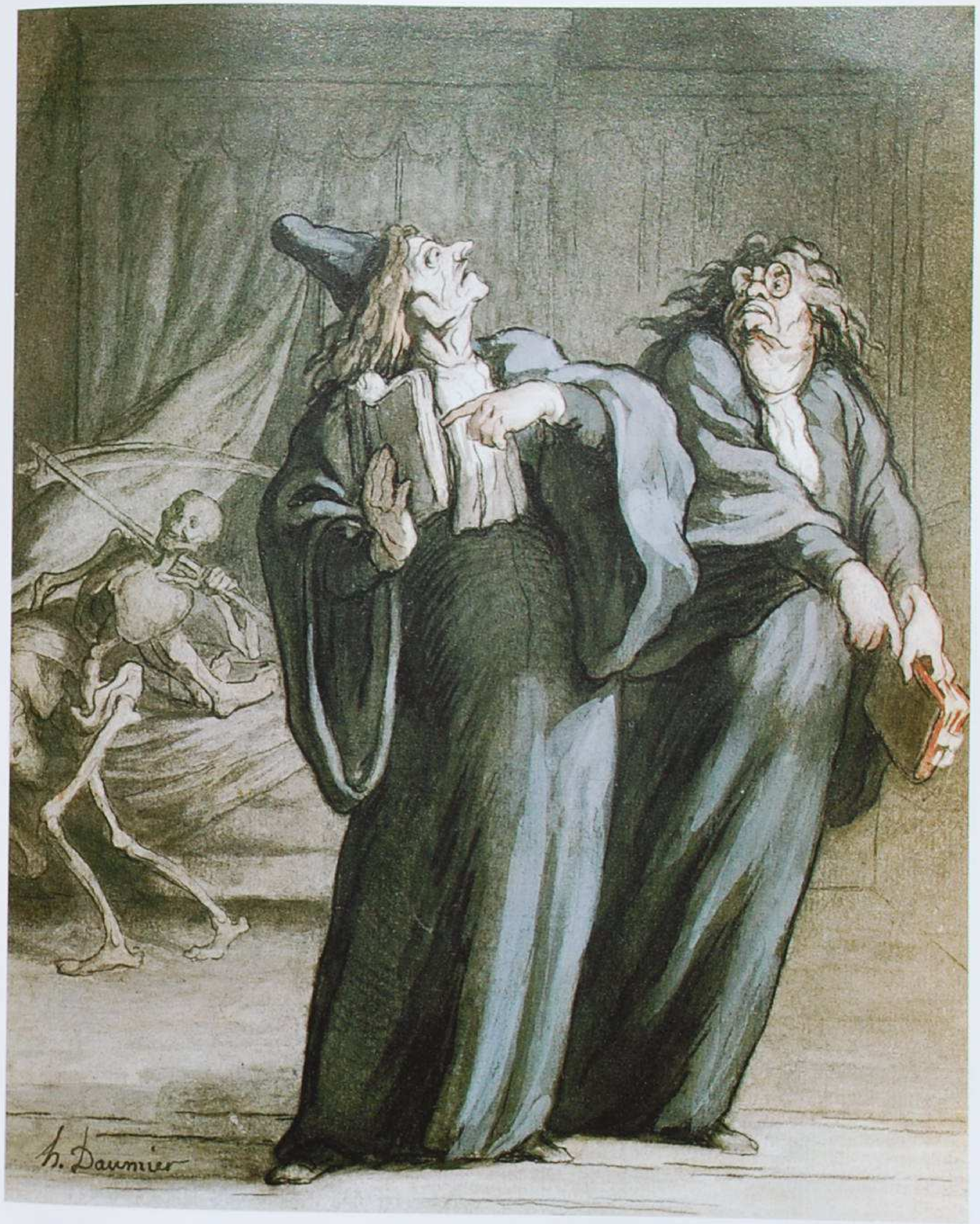
em face
Honoré Daumier, *Dois advogados e a Morte*, s.d., séc. XIX, Winterthur, Oskar Reinhart Collection

A harmonia na caricatura

Karl Rosenkranz

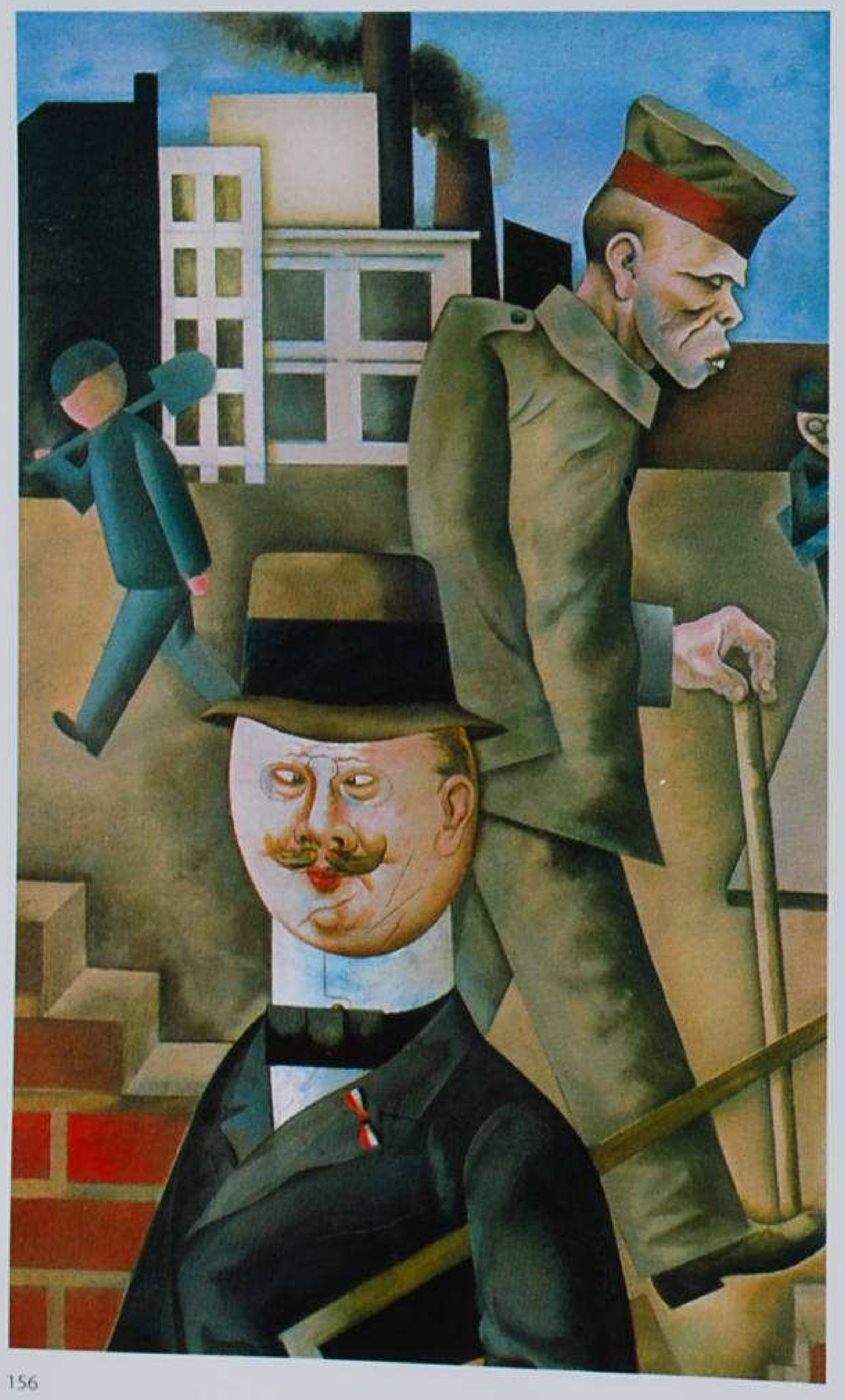
Estética do feio, III (1853)

(O feio) converte o sublime em vulgar, o agradável em repugnante, o belo absoluto em caricatura, na qual a dignidade transforma-se em ênfase, o fascínio, em coqueteria. A caricatura é, portanto, o ápice na forma do feio, mas justamente por isso, por seu reflexo determinado na imagem positiva que ela distorce, transmuda-se em comicidade. Até agora, temos examinado o ponto no qual o feio pode-se tornar ridículo. O disforme e o incorreto, o vulgar e o repugnante, destruindo-se, podem produzir uma realidade aparentemente impossível e, com isso, o cômico. Todas essas determinações passam a fazer parte do âmbito da caricatura. Ela também se torna disforme e incorreta, vulgar e repugnante, segundo todas as gradações desses conceitos. É inexaurível ao transformá-los e conectá-los de modo camaleônico. Torna possíveis grandezas mesquinhas, forças débeis, majestade brutal, nulidade sublime, graça desajeitada, delicada rudeza, sensata sensaboria, plenitude vazia e mil outras contradições (...) A caricatura consiste em *exagerar* um momento de uma determinada forma até a deformidade. (...) Logo, para explicar a caricatura, é preciso acrescentar ao conceito de exageração um outro, o conceito de desproporção entre um momento da forma e a sua totalidade e, portanto, da negação da unidade que deveria subsistir segundo o conceito da forma. Ou seja, se toda a forma fosse aumentada ou diminuída em medida igual e em todas as suas partes, as proporções, em si, permaneceriam as mesmas e conseqüentemente – como é o caso das figuras de Swift – não nasceria daí nem mesmo algo de propriamente feio. Se, no entanto, uma parte sobressai da unidade de modo a negar a relação normal, e como esta última continua a subsistir nas outras partes, produz-se um deslocamento e uma desordem do todo que é feia. A desproporção nos obriga a subentender continuamente a forma proporcionada. Um nariz pronunciado, por exemplo, pode ser uma grande beleza. Mas quando é excessivamente grande, o restante do rosto fica demasiado sumido em relação a ele. Nasce daí uma desproporção. Involuntariamente, comparamos a sua grandeza com a das outras partes do rosto e concluímos que não deveria ser assim tão grande. O excesso de grandeza torna caricatural não somente o nariz, mas também o rosto do qual faz parte (...) Porém, mais uma vez, se faz necessária uma delimitação: isto é, uma simples desproporção só poderia ter como conseqüência uma simples feiúra que, de fato, ainda não poderíamos definir como caricatura (...) A exageração que desfigura a forma deve operar como um fator dinâmico que envolve a sua totalidade. A sua desorganização deve se tornar orgânica. Esse conceito é o segredo da produção da caricatura. Em sua desarmonia, através da excedência maldosa de um momento do inteiro, ressurge de novo uma certa harmonia.



em face
Tullio Pericoli,
Albert Einstein,
1959

George Grosz,
Jornada cinzenta,
1921, Berlim,
Nationalgalerie,
Staatliche Museen



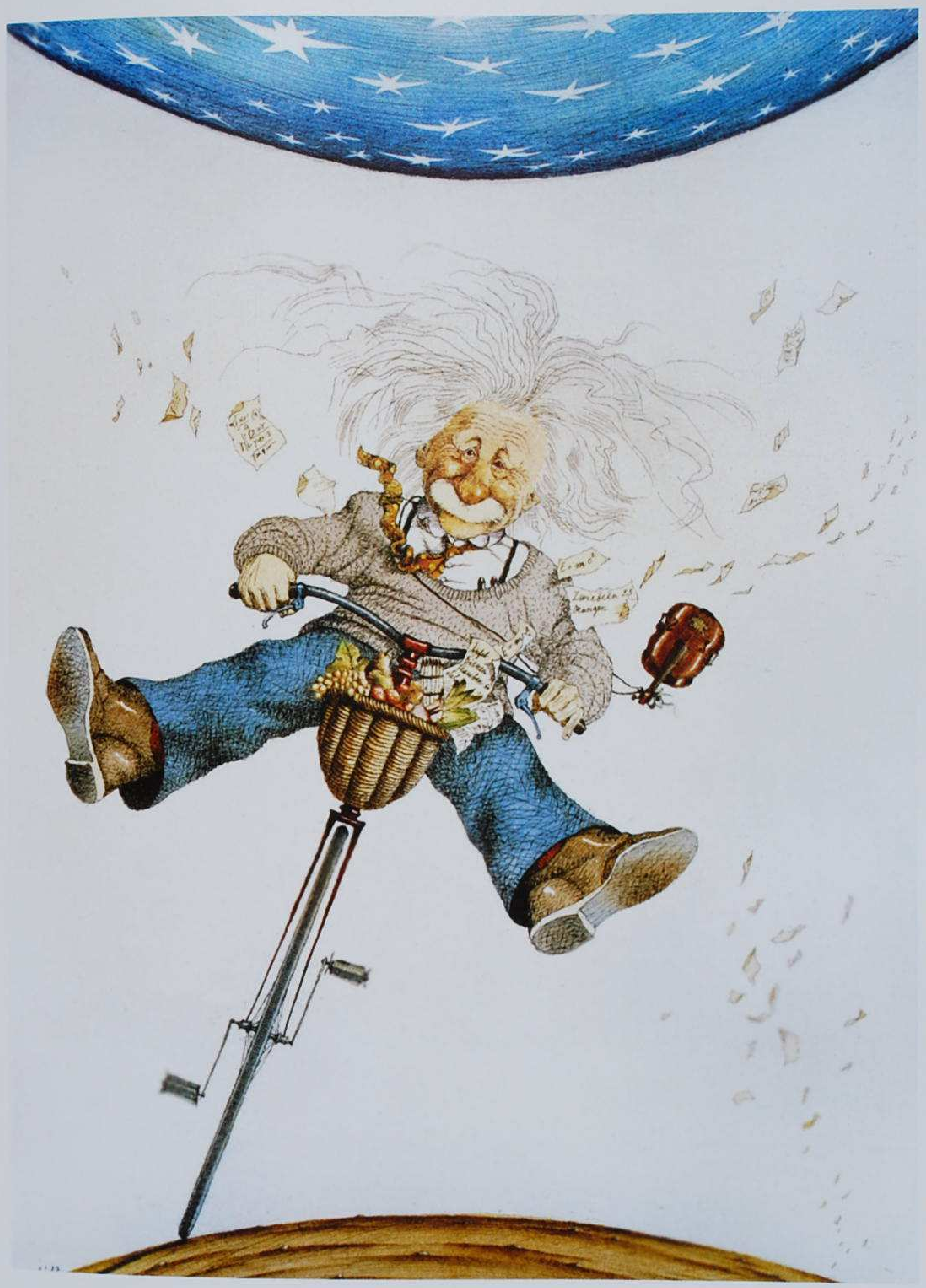
Contra a caricatura
Hans Sedlmayr
Perda do Centro, V (1948)

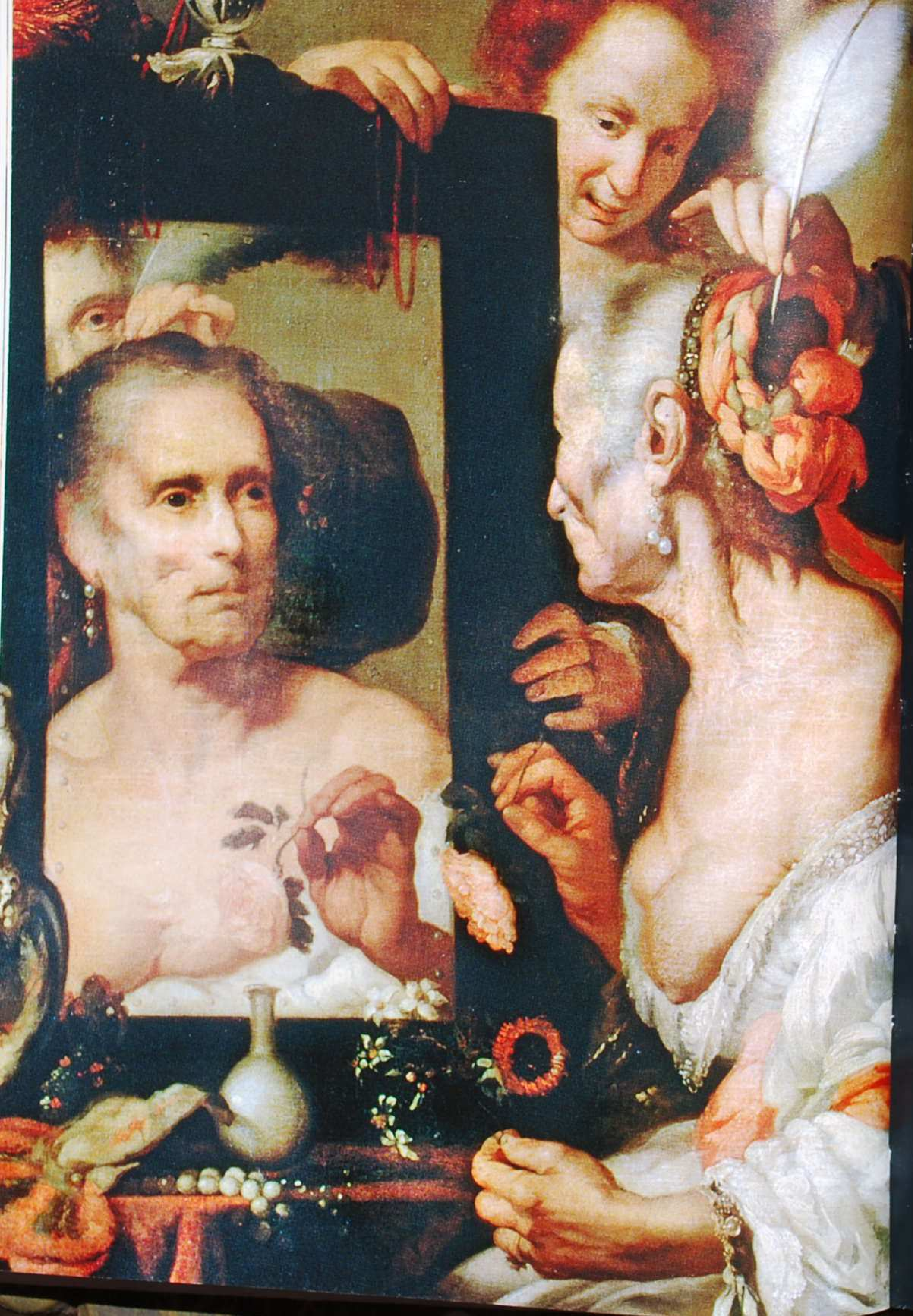
Caricaturas sempre existiram, mesmo em épocas mais antigas. São conhecidas desde o último período da civilização alexandrina. Nelas acentua-se o que é fisicamente feio. No período barroco, existiam caricaturas pessoais e caricaturas privadas como, por exemplo, nos Carraci, em Mitelli e Ghezzu e mesmo em Bernini. Como observou corretamente Baudelaire, as chamadas caricaturas de Leonardo da Vinci não são caricaturas propriamente ditas. Na Idade Média, existia o quadro político infamante, que era a execução de uma pena capital *in effigie*.

É somente a partir do final do século XVIII que aparece – antes de qualquer outro lugar, na Inglaterra – a caricatura como gênero em si, e somente no século XIX, com Daumier, ela se transforma em campo central da criação para um grande artista. Não é, portanto, o simples nascimento da caricatura que constitui um sintoma importante, mas sua ascensão até transformar-se em elevada e significativa força artística. De 1830 em diante, sai a revista *La caricature*, com pretensões políticas: "Uma noite de Valburga, um pandemônio, uma comédia satânica pândega, ora louca, ora horripilante." Alude-se aí aos submundos dos quais a caricatura emerge. Por sua natureza, ela é uma desfiguração do caráter humano e, nos casos extremos, uma introdução do elemento infernal (que nada mais é que o conjunto de imagens opostas às imagens humanas) no elemento humano.

A desfiguração pode seguir várias direções: o homem é desfigurado, por exemplo, em uma máscara (...) Em geral, porém, o procedimento inconsciente da desfiguração se serve de dois métodos, que podem ser chamados de positivo e negativo. Este último tira do homem o seu equilíbrio, a sua forma e a sua dignidade: ele é apresentado feio, disforme, mesquinho e ridículo. O homem, coroamento da criação, é aviltado e rebaixado, mas conserva seu caráter humano. (...)

No início do século XX (...) a imagem do homem desfigurado que subjuga o artista de maneira irresistível vai se exibir sem máscaras nas imagens humanas da arte moderna, naquelas imagens que, para os ingênuos, parecem caricaturas apavorantes e que, realmente, são geradas nas escuras profundidades do abismo.





Bernardo Strozzi,
Vanitas, 1630,
Moscou,
Museu Púchkin

Capítulo VI

A feiúra da mulher entre a Antiguidade e o Barroco

1. A tradição antifeminina

Entre a Idade Média e o período barroco, o tema da *vituperatio* em relação à mulher feia, cuja feiúra manifestaria sua malícia interior e seu nefasto poder de sedução, obteve grande sucesso. Já na literatura clássica, **Horácio**, **Catulo** e **Marcial** forneciam desagradáveis retratos femininos e a *Sexta sátira* de Juvenal era ferozmente misógina. Ovídio, em *Os remédios para o rosto feminino*, mesmo dedicando-se à cosmética, advertia que, acima de qualquer produto, o que realmente embeleza a mulher é a virtude. O problema da cosmética é retomado no mundo cristão por **Tertuliano**, com impiedoso rigor, recordando que "segundo as Escrituras, os adornos para a beleza sempre formam um todo com a prostituição do corpo". À parte a condenação moral (e a clara intenção de polemizar com a licenciosidade do mundo pagão), fica evidente a insinuação de que a mulher se maquila com cremes e outros artifícios para mascarar seus defeitos físicos, na vaidosa ilusão de ser atraente para o marido ou, pior, para os estranhos.

Patrizia Bettella (em seu *The Ugly Woman*, que cobre da Idade Média ao período barroco) identifica três fases no desenvolvimento do tema da mulher feia. Na Idade Média, há muitas representações da *velha*, símbolo da decadência física e moral, em oposição ao elogio canônico da juventude como símbolo de beleza e pureza; no Renascimento, a feiúra feminina torna-se, antes, objeto de divertimento burlesco, com o elogio irônico de modelos que se afastam dos cânones estéticos dominantes; o período barroco chega, por fim, a uma avaliação positiva das imperfeições femininas como elementos de atração.

Moça nariguda

Catulo (c. 84-c. 54 a.C.)

Carmina, 43

Salve, moça do nariz não pequeno,
dos pés não belos, dos olhos não negros,
dos dedos não afilados, da boca
não enxuta, do falar não elegante,
amiga do bancarroteiro de Fórmia!
Os provincianos dizem que és bela e
ousam comparar-te com a minha Lésbia?
Que mundo vulgar e estúpido!

Funesto bodum

Horácio (65-8 a.C.)

Epodos, XII

Tu, mulher, justíssima para negros elefantes, o que pretendes de mim? Por que os presentinhos e cartas amorosas, a mim, que não sou um jovem afoito e não tenho as narinas obturadas? Sou capaz de farejar o ranço de um polvo ou de um bode escondido em axilas peludas melhor do que um sabugo a toca de um javali. Que suor e que funesto bodum os membros mumificados dessa mulher espalham por todo lado quando, desbragado o pênis, ela se apressa a saciar sua volúpia desenfreada; sobre seu rosto, o carmim e a tintura feita de esterco de crocodilo escorrem liquefeitos e, desafogando finalmente o seu furor, ela rompe o leito arrumado e derruba seus dosséis.

Vetustila

Marcial (séc. I d.C.)

Epigramas, 94

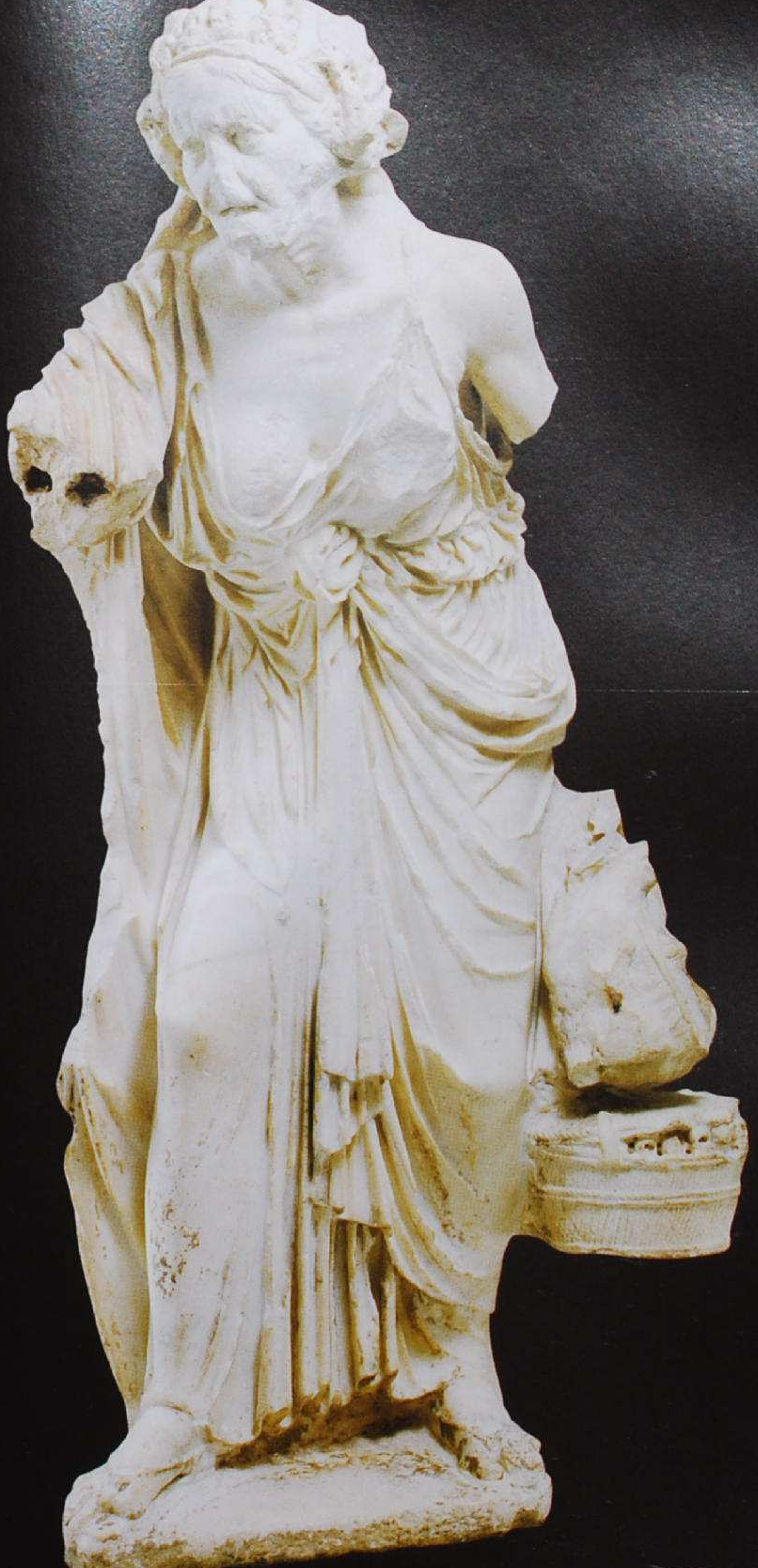
Viveste sob trezentos cônsules, Vetustila; restam-te três cabelos e quatro dentes, tens o peito de uma cigarra, as pernas e a cor de uma formiga. Passeias por aí uma fronte que tem mais pregas que tua estola e seios semelhantes a teias de aranha; o crocodilo do Nilo tem uma boca minúscula perto da tua goela, comparadas a ti são mais melodiosas as rãs de Ravena e os mosquitos de Adria são menos insuportáveis com seus zumbidos. De manhã, pareces uma coruja e fedes como um bode; teu traseiro é como o de uma pata ressecada e nem mesmo um velho filósofo cínico é mais ossudo que tua vulva. O guardião dos banhos só te deixa passar entre as prostitutas das tumbas depois de apagar a luz. (...) E ainda pensas em casamento, mesmo depois de enterrar duzentos maridos? (...) Nesta tua vagina só o que há de penetrar ainda é o archote fúnebre.

Mulheres, usem véus

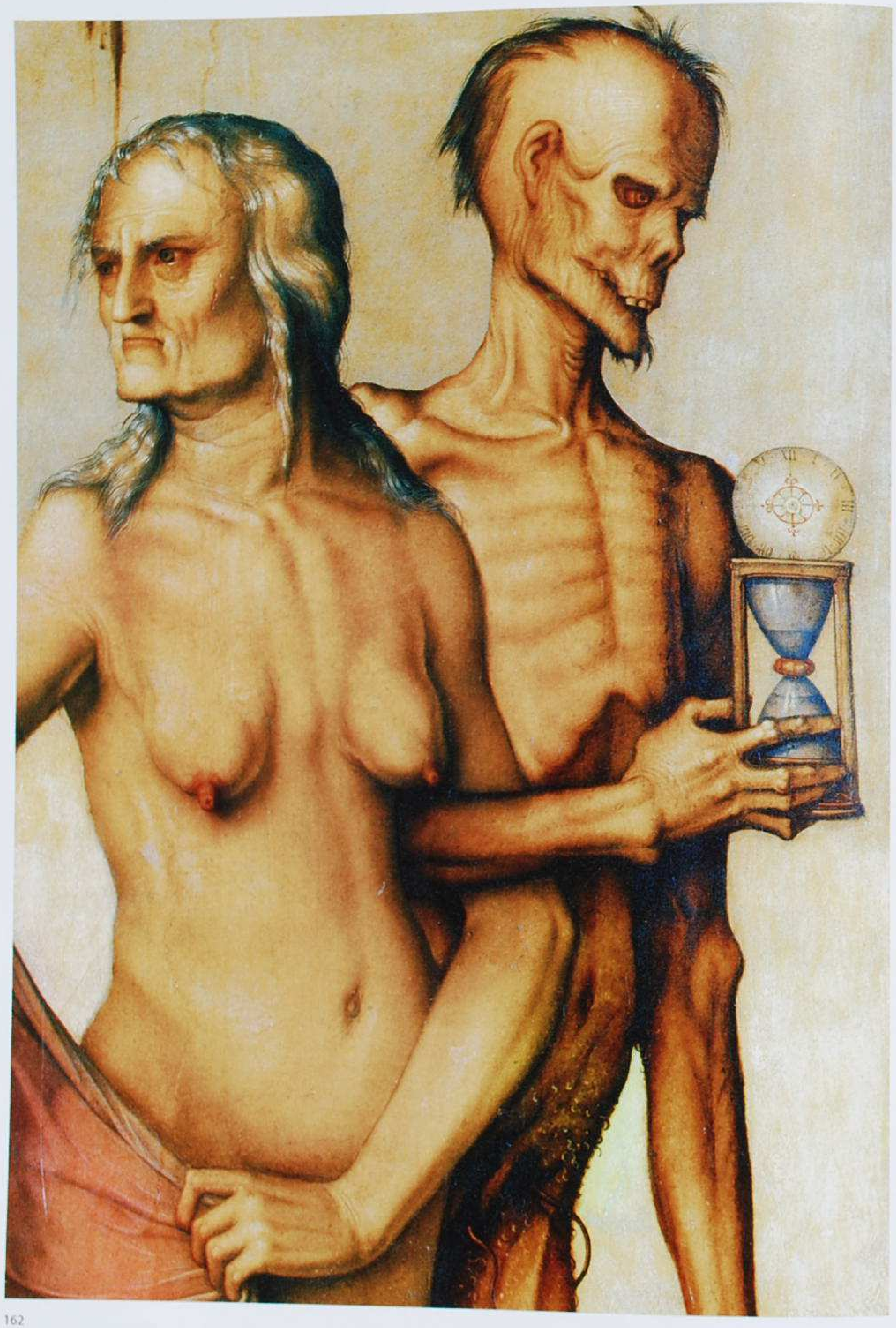
Tertuliano (séc. III d.C.)

Os ornamentos das mulheres, 4-7

Agradem apenas a seus maridos. E quanto mais pensarem em agradar-lhes, menos se preocuparão em agradar aos outros. Não se preocupem, ó benditas, nenhuma mulher é feia para o seu marido; agradou-lhe o bastante com seus costumes e sua beleza quando ele a escolheu. Que não reste entre nós quem pense que uma mulher que se enfeita com moderação vai se tornar odiosa e repulsiva para o marido. Todo marido exige o tributo da castidade, mas não deseja a beleza, se é cristão, porque não somos atraídos por aqueles bens que os pagãos consideram bons (...) Não digo isso para sugerir-lhes uma aparência totalmente tosca e selvagem, nem pretendo persuadi-las de que seria bom se fossem desleixadas e sujas, mas (aconselho) a medida e o justo limite no cuidado do corpo. Não devem ultrapassar o que é exigido por uma simples e suficiente conveniência: não mais do que aquilo que agrada a Deus. De fato, pecam contra ele aquelas mulheres que atormentam sua pele com cosméticos e drogas, mancham suas faces de vermelho e alongam os olhos com fuligem. Certamente, o que Deus modelou desagrada a tais mulheres, reprovam e censuram em si mesmas o artífice de todas as coisas. Censuram-no quando encobrem as manchas, quando fazem acréscimos, aceitando, sem dúvida, os adendos do artífice inimigo, ou seja, do diabo (...) Vejo que algumas tingem os cabelos da cor do açafrão. Elas se envergonham de sua nação, de não terem nascido na Alemanha ou na Gália. Assim, mudam de pátria graças aos cabelos (...) Já foi dito que ninguém deve aumentar a própria estatura, mas algumas mulheres sem dúvida aumentam seu peso colocando certos bolos ou fivelas volumosas sobre a nuca, como uma construção. (...) Rejeitem por vontade própria toda essa escravidão de ornamentos. Em vão esforçam-se para parecerem enfeitadas, em vão apóiam-se na obra dos mais hábeis cabeleireiros: Deus ordena que usem véus para que, penso eu, os rostos de algumas de vocês não sejam vistos.



Estátua de velha do mercado, séc. I d.C., Nova York, Metropolitan Museum of Art



Hans Baldung Grien,
A morte e as idades do homem, detalhe,
1540, Madri,
Museo del Prado

Eu sou a plácida sereia
Dante Alighieri (1265-1321)
Purgatório, XIX, 7-33
Em sonho uma mulher me foi mostrada,
com olhos vesgos, voz tartamudeante,
coxa e maneta, a face descorada.
(...)
"Eu sou", cantava, "a plácida sereia
que os marinheiros paraliso e encanto,
ao som da melodia que os enleia.
A Ulisses desviei, pelo meu canto,
de seu ansiado curso; e a mim chegado,
quase ninguém escapa a meu
quebranto".
Não fora inda o seu canto terminado
quando outra dama, agora de feição
honesta e santa, nos surgiu ao lado.
"Ó, Virgílio, Virgílio, é ela, então?"
– como em clara censura, perguntou
ao poeta, que a fitava em compunção.
Alçando a mão, a veste à outra rasgou,
e o ventre lhe exibiu, de que saía
fétido odor que então me despertou.

Anti-Beatriz
Cecco Angiolieri (séc. XIII-XIV)
As rimas, 398
Mas, olha bem, Ciampol, essa velhucha
como diversamente é toda murcha
e quando ela levanta o que se avista
e como coralmente um fedor puxa,
e como é o retrato de uma bruxa
de rosto, de costas e de toda a vista,
e quando a olham como se repuxa,
remexe e resfolega a bocucha.
Pois não devias tão forte sentir
a ira, a angústia, a sanha, o afã, o amor;
mas deverias muito te alegrar
ao vê-la, pois tanto te faz pasmar
que decerto ainda te há de dirimir
no coração todo amoroso ardor.

Velha pestilente
Rustico di Filippo (séc. XIII)
Onde fores, levas lixo contigo,
oh cavilosa velha pestilente,
que qualquer um que fica a ti contíguo
tapa o nariz e foge incontinenti.
Os dentes na gengiva engendram garro
pois os infecta o hálito fedente;
a latrina parece um flóreo jarro
comparada com teu fedor veemente.
Tu pareces abrir mil catacumbas
com a boca: melhor que aches um
refúgio
para não recender ou que sucumbas.
Todo o mundo contigo se espaventa
parece que engendras furões no bucho
tal o fedor que exalas, ó chula jumenta.

Velha daninha
Burchiello (séc. XV)
Velha viciosa, pérfida e daninha
Do bem inimiga, má e invejosa,
és bruxa feiticeira e maliciosa,
perversa, louca e coberta de tinha.

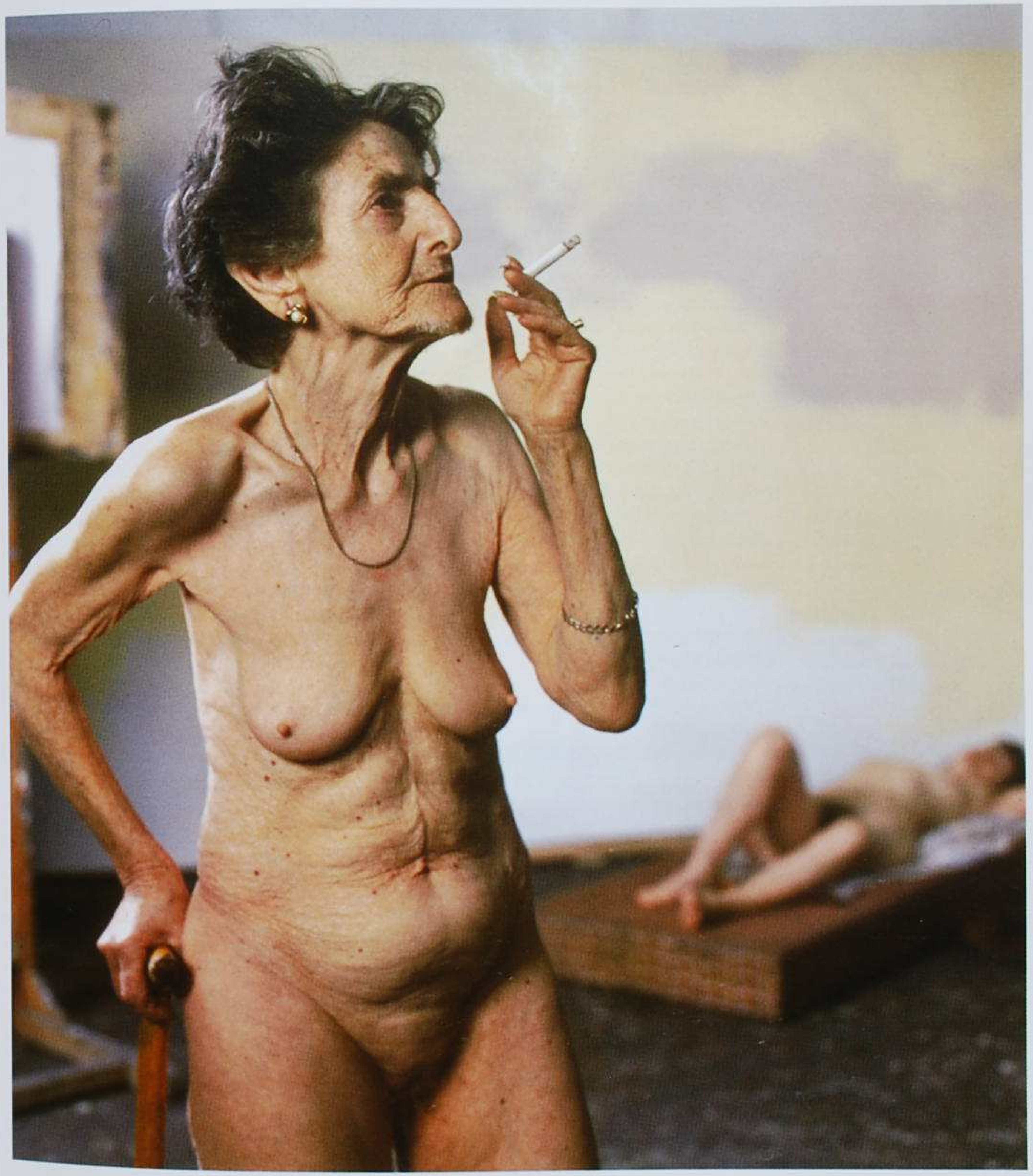
Na Idade Média, para **Dante** (*Purgatório*, XIX, 7-9), a sereia é na verdade uma mulher horrível e balbuciante e o tema da "vituperação da velha" aparece em muitos textos como *A arte versificatória* de Matthieu de Vendôme, que traça um repulsivo retrato da velha e depravada Beroe (de cabeça calva, rosto rugoso, olhos remelentos, nariz escorrendo e hálito repelente), ou como *Os segredos das mulheres* do pseudo-Alberto, que aceita um dito corrente segundo o qual o olhar de uma velha (que se torna mortífero em virtude da retenção do sangue menstrual) envenena os bebês no berço. Algumas vezes o *topos* da invectiva antifeminina aparece como reação ao elogio *stilnovista* da *mulher angelizada* e, assim, a mulher feia descrita por **Rustico di Filippo** ou por **Cecco Angiolieri** aparece como uma anti-Beatriz.

O ápice da misoginia é alcançado, no alvorecer do Humanismo, pelo *Corbaccio* de **Boccaccio**. O narrador ama uma bela viúva sem ser correspondido e seu evidente ressentimento é expresso pela alma do marido, que surge do Purgatório para descrever a luxúria e a perfídia da mulher, revelando ao pretendente, já velho (quarenta e dois anos!), que ela esconde os seus cinqüenta anos com cremes e outros preparados repugnantes, estendendo-se em detalhes repulsivos de sua feiúra física.

O que as mulheres são

Giovanni Boccaccio
Corbaccio (1363-1366)

A mulher é animal imperfeito, arrebatado por mil paixões desagradáveis e abomináveis até de lembrar, que dirá de pensar: e se os homens examinassem tal fato como se deve, não iriam a seu encontro com mais deleite nem com mais apetite do que buscam certos lugares para outras necessidades naturais e inevitáveis; e assim como fogem com estudioso passo destes locais, depois de deixar ali o supérfluo peso, assim delas fugiriam (...) Nenhum outro animal é menos limpo que elas; até mesmo o porco, que às vezes chafurda no lodo, nada deve à feiúra delas; e se alguém pretendesse negá-lo, bastaria olhar as suas partes ou procurar os locais secretos onde, envergonhando-se, escondem os horríveis instrumentos que utilizam para extrair de si os humores supérfluos (...) Era essa mulher, e hoje mais que nunca creio que fosse, ao sair da cama de manhã com o rosto verde, amarelo, borrado com uma cor de fumaça de pântano, escabrosa como os pássaros em plena muda, enrugada e escamosa e toda flácida, tão diferente do que exibiria depois que tivesse tempo de lamber-se, que ninguém poderia acreditar se não a tivesse visto como eu vi, mais de mil vezes. E quem não sabe que as paredes manchadas de fumo, como o rosto das mulheres, tornam-se brancas se cobertas de alvaiade e são, ademais, coloridas segundo o que o pintor decidir sobrepor a esse branco? E quem não sabe que, deixada a descansar, a massa, que é coisa insensível, ao contrário das carnes vivas, incha e onde murcha parecia, torna-se inflada? Ela se esfregava tanto e tanto se pintava fazendo uma casca para exibir-se na calada da noite, que a mim, que a tinha visto antes, me causava uma estranha maravilha. E se tu, como eu que a via quase todas as manhãs, a visses com a touca enfiada na cabeça e o veuzinho puxado envolvendo a garganta, com o rosto tão pantanoso como falei há pouco e enrolada no manto a avivar o fogo sentada sobre os calcanhares, com as olheiras lívidas e a tossir e a cuspir percevejos, não penso que todas as suas virtudes, ouvidas de teu amigo, poderiam fazer com que te enamorasses dela (...) Tu a viste toda comprimida e parece-me certo, tanto quanto estou da beatitude que me espera, que, olhando o peito dela, estimasses que era liso como se vê o rosto, sem saber das papadas pendentes que as brancas faixas escondem (...) Naquele inflado que vês sobre a cintura certifica-te de que não há estopa nem outro recheio, além da pura carne de duas ameixas sem caroço, que talvez já tenham sido frutos tenros, agradáveis ao toque e à vista igualmente, tão convenientes como penso que os trouxesse do corpo da mãe (...) Pois eles, qualquer que seja a razão, ou terem sido demasiado puxados por outros, ou o excessivo peso daquilo que os mantinha esticados, estão tão desmesuradamente destacados e alongados que, se os deixasse cair, talvez – sem talvez, aliás – ao umbigo enfim chegariam, tão murchos e enrugados quanto uma bexiga desinflada; e, com certeza, se os chapelinhos que se usam em Paris, em Florença se usassem, ela, por coqueteria, poderia levá-los a passeio sobre os ombros, à francesa. E o que mais? Igualmente puxado e esticado por brancas faixas, às faces corresponde o ventre; o qual, de largos e espessos sulcos vergastado como os peitos, parece um saco vazio, pendente do mesmo modo que, no boi, pende a pele vazia que cai do queixo ao peito; e conseqüentemente, assim como os outros panos, ela precisa puxá-lo para o alto quando quer, segundo a necessidade natural, descarregar a bexiga (...).



Andres Serrano,
Budapest (The Model),
1994,
cortesia
Paula Cooper Gallery

Belos cabelos de prata

Joaquim du Bellay (séc. XVI)
Les regrets
Ó bela argêntea crina com graça torcida,
Ó fronte serena e crespa, ó face dourada!
Ó belos olhos de cristal, boca adorada
que duas longas pregas mostram descaída!
Dentes de ébano, ó tesouro precioso,
que num só riso faz a alma enamorada!
Ó belos seios, dignos de forma entalhada,
Ó colo plissado de damasco suntuoso!
Ó mãozinhas gordas de unhas amarelas!
Ó coxa fina e magra e alentadas canelas,
E tudo que, por pudor, não posso elencar.
Belo corpo inefável de membros gelados
Ó prodígios divinos, perdoem-me os
pecados
pois, por ser mortal, não vos ousarei amar.

Cabeleira de prata

Francesco Berni (séc. XVI)
Soneto à sua amada
Coma de prata hirta pousada à sorte
Sem arte um rosto auribelo cercando;
fronte crespa que empalideço olhando,
onde apontam setas de Amor e Morte;
olhos de vagas pérolas distantes
de tudo que não lhes pareça igual;
cílios de neve onde ergo meu portal;
dedos grandes, curtos, acariciantes;
lábios de leite, na boca celeste;
dentes de ébano, poucos, peregrinos;
a harmonia rara de natureza;
a grave atitude: servos divinos
de Amor, tais dotes, de modo inconteste,
são de minha bem-amada a beleza.

No tempo em que fui bela

Pierre de Ronsard (séc. XVI)
Sonetos a Helena
Quando fores bem velha, à noite, à luz da
vela,
Junto ao fogo do lar, dobando o fio e
fiando,
Dirás ao recitar meus versos e pasmando:
Ronsard me celebrou no tempo em que
fui bela.
E entre as servas então não há de haver
aquela,
Que, já sob o labor do dia dormitando,
Se o meu nome escutar não vá logo
acordando,
E abençoando o esplendor que o teu
nome revela.
Sob a terra eu irei, fantasma silencioso,
Entre as sombras sem fim procurando
repouso,
E em tua casa irás, velhinha combalida,
Chorando o meu amor e o teu cruel
desdém.
Vive sem esperar pelo dia que vem;
Colhe logo, desde já, colhe as rosas da
vida.

Teta horrorosa

Clement Marot
O brasão da feia teta (1535)
Teta sem nada mais que murcha pele
seca bandeira que flutua mole
grande tetucha, longa teticha,
teta bolacha, teta salsicha,
teta tetucha do bico pontudo,
igual ao pontal do funil agudo,
bamboleando a cada meneio
e sem precisão de nenhum permeio,
Bem se pode gabar quem te amassa
de ter metido à vera a mão na massa:
teta torrada, teta que pende
teta pelanca, teta que rende
lama peguenta, mas não leite quente.
Belzebu vai te botar na família (...)
para lá no inferno aleitar-lhe a filha.
Tetinha que no pescoço se enrola
ou nos ombros tal como antiga estola,
muitos de nós ao te ver despontar
sentem ganas de aos tabefes pegar
não a ti, tetinha, mas à sibila
que te esconde amassada sob a axila.

Senhora Aldonza

Diego Hurtado de Mendoza (séc. XVI)
A uma velha que se quer formosa
Tu tens, senhora Aldonza, três trinta anos,
três cabelos, não mais, e um só dente,
nos peitos de cigarra, propriamente,
moram teias de aranha, sem enganos.
Em tuas saias, toucas e outros panos
não há tanta ruga como em tua fronte,
a boca é rasgada como uma ponte
e excede a largura de dois palmos.
Teu cantar é de mosquito ou rã,
a perna é de formiga ou de finado,
a vista é de coruja de manhã.
Tu fedes como um peixe desandado,
com teu lombo torto de cabra anã
e com a pele de um frango depenado.

As vantagens da feiúra feminina

Ortensio Lando
"Que seja melhor ser feio que belo"
Paradoxos, II (1544)

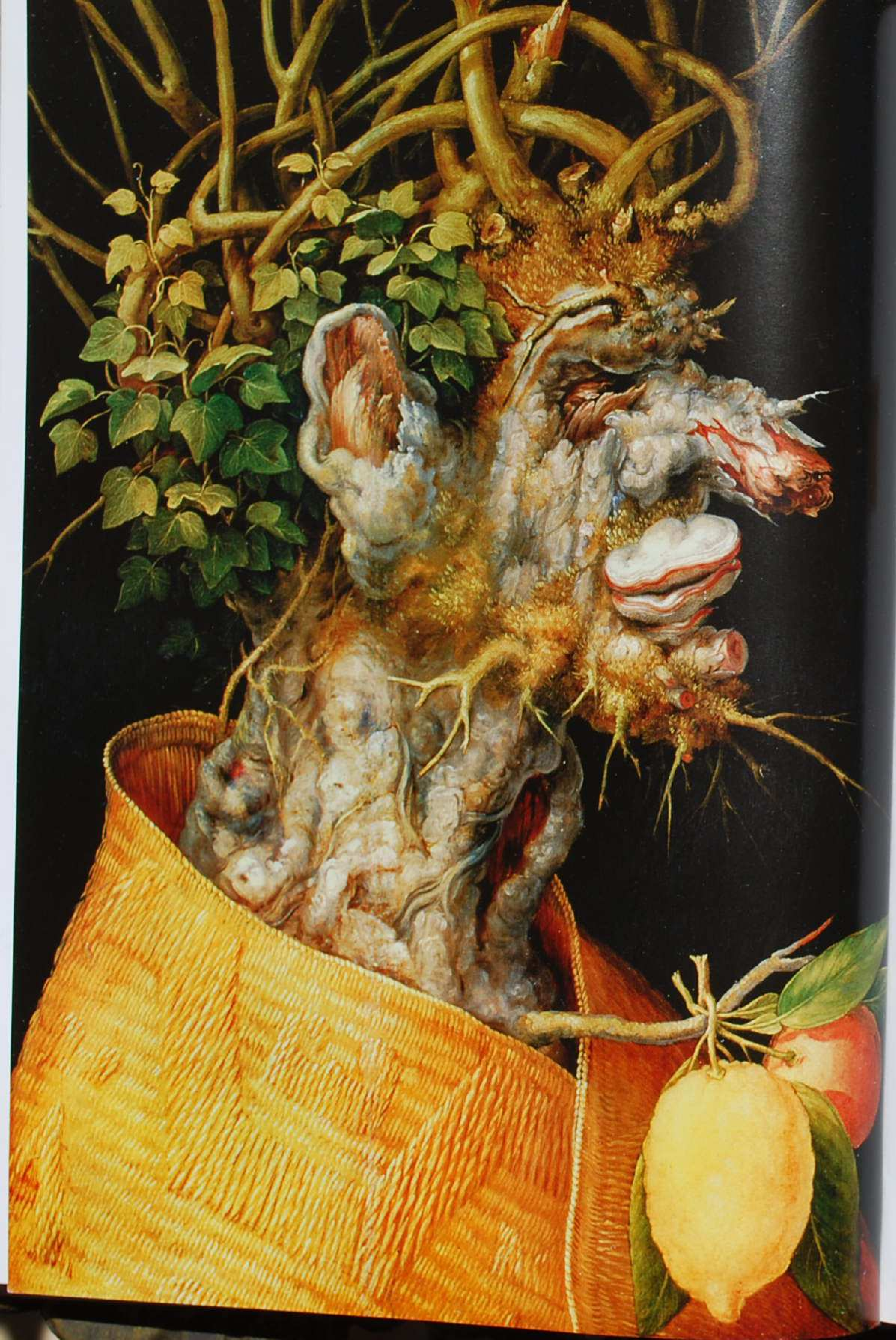
Alguns duvidam que seja melhor ser feio que belo (...) Certíssima coisa me parece que se Helena, a grega, e Páris, o pastor troiano, fossem tão feios quanto foram belos, nem os gregos teriam tido tanto trabalho, nem Tróia sustentaria o que foi seu extermínio final (...) Vejamos agora que são muitas vezes mais sábios os feios que os belos. E por Sócrates começaremos (...). Esopo de Frígia, fabulador excelentíssimo, tinha feições quase monstruosas, de modo que qualquer um dos Baronzi, comparado com ele, pareceria um Narciso ou mesmo um Ganimedes; nem por isso deixou de exceder em todas as virtudes ou de ter, acima de qualquer outro, um intelecto agudíssimo. De grande feiúra foi Zenon, o filósofo, e feio era Aristóteles, feio era Empédocles, feiíssimo era Galba, mas em engenho e eloqüência, diante de todos sempre se mostrou ilustríssimo (...) E quantas das belas mulheres que vêm hoje em dia para a Itália são igualmente pudicas? (...) Assim sendo, ó feiúra santa, amiga de castidade, que afasta escândalos, que abriga dos perigos, com certeza conheces as conversações mais fáceis, delas retiras toda amargura, esmagas cada funesta suspeita, tu, apenas tu, és finalmente o remédio para o ciúme raivoso. Gostaria de poder encontrar as palavras justas para louvar-te como os teus méritos exigiriam, pois o faria logo e de muito bom grado, pois de ti derivam infinitos bens e bem grande é o erro dos ignorantes que te deploram.

A feiúra dos homens

Lucrezia Marinelli
A nobreza e a excelência das mulheres (1591)

Se as mulheres são, portanto, mais belas que os homens, que na maioria se mostram rudes e mal compostos, quem negará jamais que elas são mais singulares que os homens? Ninguém, a meu ver. Donde pode-se dizer que a beleza na mulher é um maravilhoso espetáculo e um milagre admirável, que nunca foi plenamente honrado e reverenciado pelos homens. Mas quero que passemos adiante e que mostremos que os homens são obrigados e forçados a amar as mulheres e que as mulheres não são obrigadas a amá-los de volta, senão por simples cortesia (...) O homem tem necessidade de amar as coisas belas: mas que coisa mais bela que as mulheres enfeita o mundo? Nenhuma, na verdade, nenhuma, como bem dizem todos esses nossos contrários, que afirmam lampejar em seus formosos rostos a graça e o esplendor do Paraíso e por essa beleza são forçados a amá-las: já elas não são obrigadas a amar os homens, pois o menos belo, ou mais feio, não é por sua natureza digno de ser amado. Pois todos os homens são feios, quero dizer, em comparação com as mulheres; não são eles, portanto, dignos de serem correspondidos por elas, senão graças à sua natureza cortês e benigna (...) Cessem (...) os lamentos, os suspiros e as exclamações dos homens que querem ser, a despeito do mundo, amados pelas mulheres, chamando-as cruéis, ingratas e ímpias: coisa de provocar riso, mas das quais estão cheios todos os livros Poéticos.

No Renascimento, a mulher feia aparece antes como uma anti-Laura: em divertimentos como os de **Berni**, de Doni ou de Aretino – e também em textos análogos franceses (**Ronsard, du Bellay** ou **Marot**) – manifesta-se, de fato, um claro antipetrarquismo.
Nessas poesias não há mais aversão: a visão da deformidade ora é jocosamente irônica, ora é afetuosa. O próprio deperecimento da mulher que envelhece se transforma em melancólica reflexão sobre a beleza em declínio. E é justamente no período renascentista que surgem algumas reflexões que questionam a condenação do feio. Se **Ortensio Lando**, antes mesmo do elogio da feiúra de Rocco (citado no capítulo anterior), já refletia satiricamente sobre as vantagens da feiúra feminina, **Lucrezia Marinelli**, em um espírito que poderíamos considerar pré-feminista, vira a tradição de cabeça para baixo e exalta a beleza das mulheres em oposição à feiúra dos homens.



Giuseppe Arcimboldo,
O inverno, 1563,
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

2. Maneirismo e Barroco

Se no Renascimento reinava uma concepção clássica da arte, fundada na imitação das harmonias da natureza, com o Maneirismo há uma reviravolta. A tendência hoje é marcar o início do Maneirismo com uma data certamente convencional, 1520, ano da morte de Rafael. Se antes se falava de *maneira* para indicar o estilo de um determinado autor e, em seguida, um modo repetitivo de remeter-se aos grandes modelos precedentes, agora se define o Maneirismo como a época em que o artista, dominado pela inquietação e pela "melancolia", não se volta mais para o belo como imitação, mas para o *expressivo*. Os teóricos do Maneirismo enunciam a teoria do engenho, sendo a *Idéia*, desenho interior concebido pela mente do artista, uma manifestação, dotada de força demiúrgica, do divino que o habita. A deformação é, portanto, justificada como recusa da simples imitação e das *regras*, que não determinam o *gênio*, mas dele nascem. O maneirista tende à subjetivação da visão: enquanto a perspectiva *monocular* dos renascentistas visava à reconstrução de uma cena como se fosse vista por um olho matematicamente objetivo, o artista maneirista dissolve a estrutura do espaço clássico nas visões saturadas e desprovidas de um centro privilegiado de Bruegel, nas figuras distorcidas e "astigmáticas" de El Greco, nas fisionomias inquietas e irrealisticamente estilizadas do Parmigiano. Temos então uma escolha do *expressivo* contra o *belo*, uma tendência ao bizarro, ao extravagante e ao disforme, como nas figuras de fantasia de Arcimboldo.

Com maior propriedade, o gosto pelo extraordinário, pelo que pode despertar assombro e maravilha aprofunda-se no Barroco e neste ambiente cultural são explorados os mundos da violência, da morte ou do horror, como acontece na obra de Shakespeare e dos elisabetanos em geral, ou nos *Sonhos* de Quevedo, chegando mesmo à reflexão mórbida sobre o cadáver da amada, como acontece em **Gryphius**.

Dessa maneira, Maneirismo e Barroco não temem recorrer àquilo que, para a estética clássica, era considerado irregular. Assim, o tema da mulher feia também muda de perspectiva: as imperfeições da mulher são descritas ora como elementos de interesse, ora como estímulos voluptuosos – veremos mais tarde como tal comportamento é retomado *tanto* pelo Romantismo *quanto* pelo Decadentismo, por autores como Baudelaire, para citar apenas um nome.

O fascínio da mulher manca

Michel de Montaigne
Ensaios, III, 11 (1595)

Diz-se na Itália, em um provérbio comum, que não conhece Vênus em sua perfeita doçura quem não dividiu o leito com uma mulher manca (...) Eu diria que o movimento desajustado da manca dava novo prazer à coisa e alguma ponta de doçura àqueles que o experimentam, mas soube há pouco que também a filosofia antiga já o estabelecia: ela diz que como as pernas e as coxas da mulher manca não recebem, por causa de sua imperfeição, o alimento devido, deriva daí que as partes genitais, que ficam logo acima, são mais plenas, mais nutridas e mais vigorosas. Ou que, como o defeito impede o exercício, aquelas que dele padecem dissipam menos as suas forças e chegam mais íntegras aos jogos de Vênus (...) Graças unicamente à autoridade do uso antigo e público deste ditado, cheguei a acreditar outrora que tinha mais prazer com uma mulher porque era manca, e listei mais esta entre as suas graças.

Palidez de bela dama

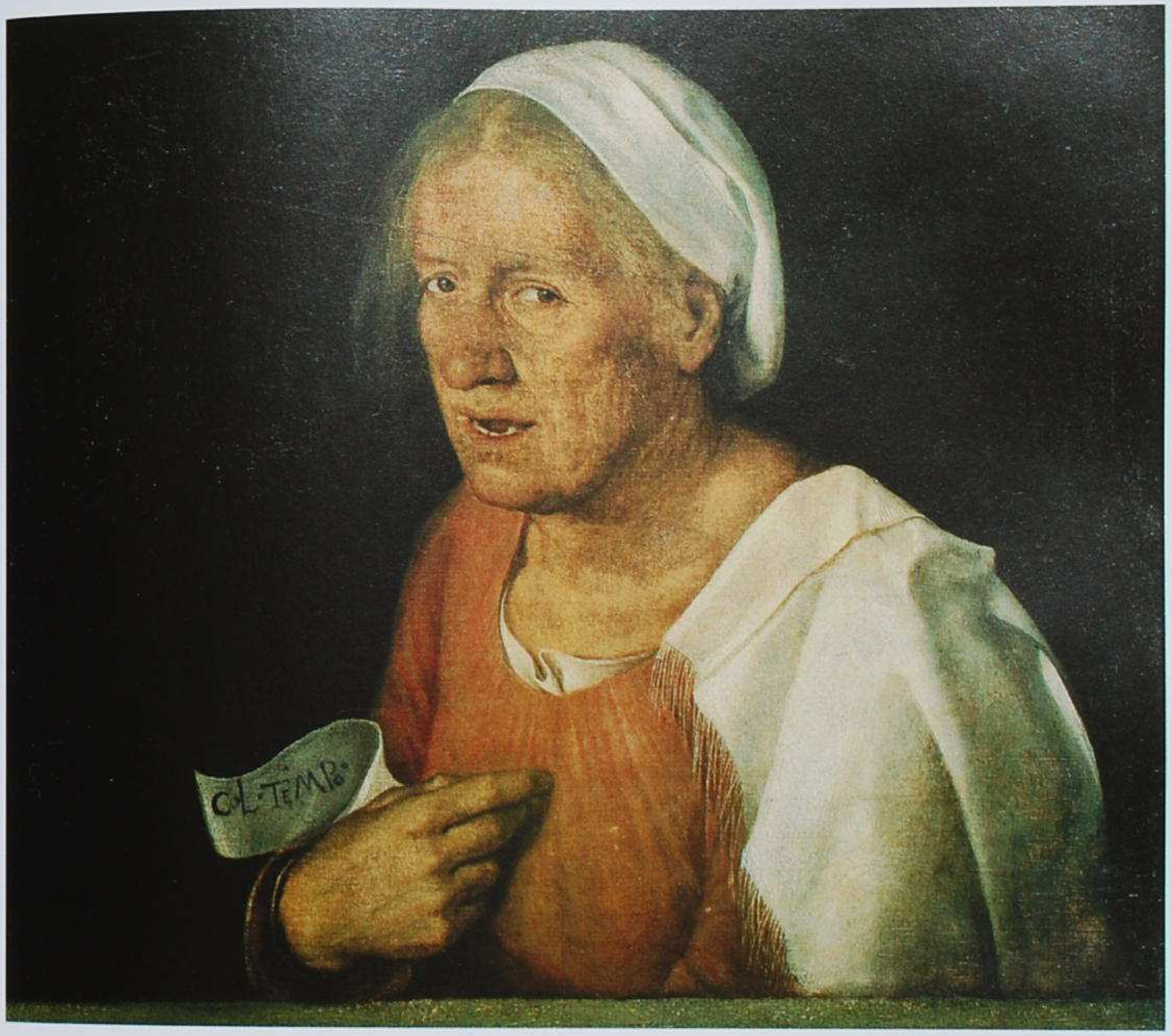
Giovan Battista Marino
A lira, 14 (1604)

Oh meu mais pálido sol,
a teus amenos palores
perde a alba vermelha as suas cores.
Minha mais pálida morte,
a teu gentil e violáceo arrebol
a púrpura amorosa
perde, vencida, a rosa.
Oh, bem queira a minha sorte
que eu partilhe contigo esse palor,
ó meu tão pálido amor!

A bela velha

Giuseppe Salomoni
Rimas, 4 (1615)

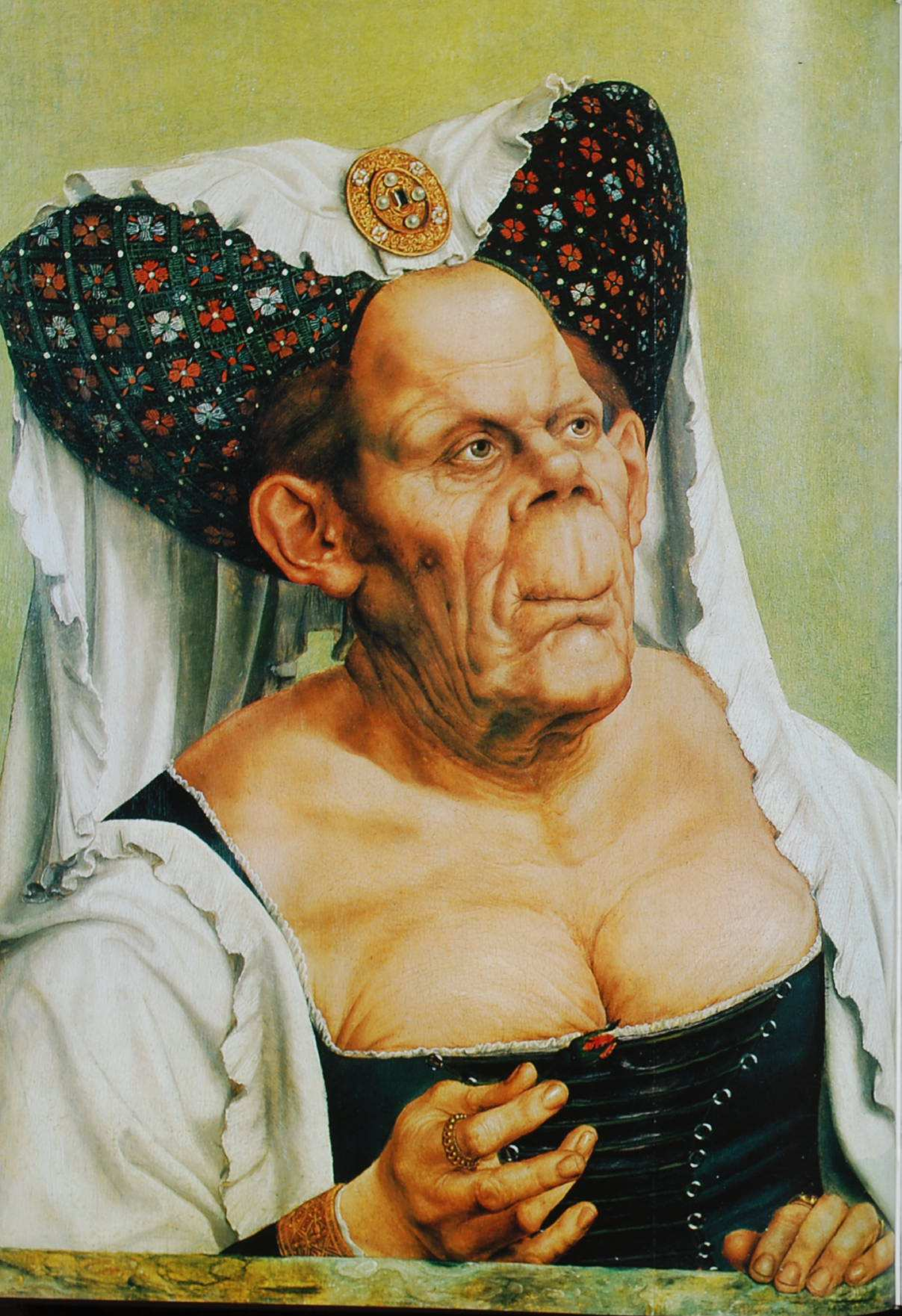
Antes sonso e mentiroso,
linda velha, critiquei
teu seio, tua juba, teu rosto formoso.
Mas mudando de idéia, o estilo mudei
e de cada mentira agora alinhavo
um galante desagravo (...)
De prata é a tua densa coma
mas ainda que de argento,
mais que fosse ouro, me enlaça e me doma,
tanto presa em trança quanto solta ao vento,
mais que fosse ouro, me seduz e assoma (...)
A tua alta fronte amena,
que um dia foi de beldade,
esparsa de alvas flores, praia serena,
pelo frio arado do passar da idade
foi sulcada, porém cada sulco seu
engendra no peito meu,
de deleite e de dor mistas e confusas,
doces ambrosias e arestas obtusas.
Tua pestana curvada,
os suaves cílios teus,
onde Amores têm ainda a destra armada,
parecem (oh, sonhos meus!)
arsenais inúteis e frágil instrumento,
mas serão sempre um portento
se arqueiros e ceifeiros com eles seguem
e flechando os corações as almas colhem.
Se as luzes tuas faceiras
já se vão esvaecendo,
nem assim deixam de ser ladras arteiras
ou de me fazer enlanguescer ardendo (...)
Tua boca terna e rosada
dos beijos a faculdade
e das palavras suaves arca animada
não teme a rapina da vetustidade.
O teu alvíssimo seio,
de doces pomos lascivos
é um horto ameno e belo jardim brejeiro,
tão suaves e lindos e não menos vivos,
que dão, inda que velhos, os frutos seus (...)
A tua mão formosa e clara
com suas marcas de velheza
parece do longo dardejar já farta;
porém languindo não langue e de beleza
nenhum apreço não perde, mas conquista (...)
É crespo o colo, encrespada
a face e também o peito,
mas são, mercê de amor, de graça alcançada
os troféus e não defeito (...)
Oh, sim, minha velha consorte
provecta és, mas graciosa
e mesmo a pujança se espelha em teu porte (...)
Contigo Amor menino envelhece e quer
contigo seguir e o sol encanecer.
Canção, se o tempo se esvai
ela não deve temer sua balela,
pois envelhecendo é cada vez mais bela.



Giorgione,
A velha,
1506-1507,
Veneza,
Galleria dell'Accademia

página seguinte
Quentin Metsys
(atribuído),
Mulher grotesca,
1525-1530,
Londres, National
Gallery

Já a cavaleiro dos séculos XVI e XVII, encontramos dois textos significativos: **Montaigne** elabora um afetuoso elogio das mulheres mancas e **Shakespeare**, embora pareça depreciar a sua *Dark Lady* através de uma série de negações das características tradicionais da beleza, conclui com um "porém": apesar dos pesares, ele ama a sua musa.
A poesia barroca vai além disso: surge o elogio da anã, da gaga, da corcunda, da vesga, da bexiguenta e, contra a tradição medieval das faces vermelhas ou rosadas, **Marino** exalta a palidez de sua amada. Se a primeira beleza feminina exigia cabelos louros, agora se faz o elogio dos cabelos negros. Tasso, em suas *Rimas*, já escrevia: "Morena és, mas bela – qual a romã donzela", e Marino elogia a beleza de uma escrava negra.
Tocante é o elogio da *bela velha* em **Salomoni** e, se o texto de **Quevedo** ainda parece tradicionalmente adverso, não é o que acontece com o de **Burton**, onde a transbordante descrição de uma mulher horrenda reafirma que o amor pode ir além da oposição entre feio e belo.



Uma alucinação

Francisco Gómez de Quevedo

Fin del mundo por de dentro (1612)

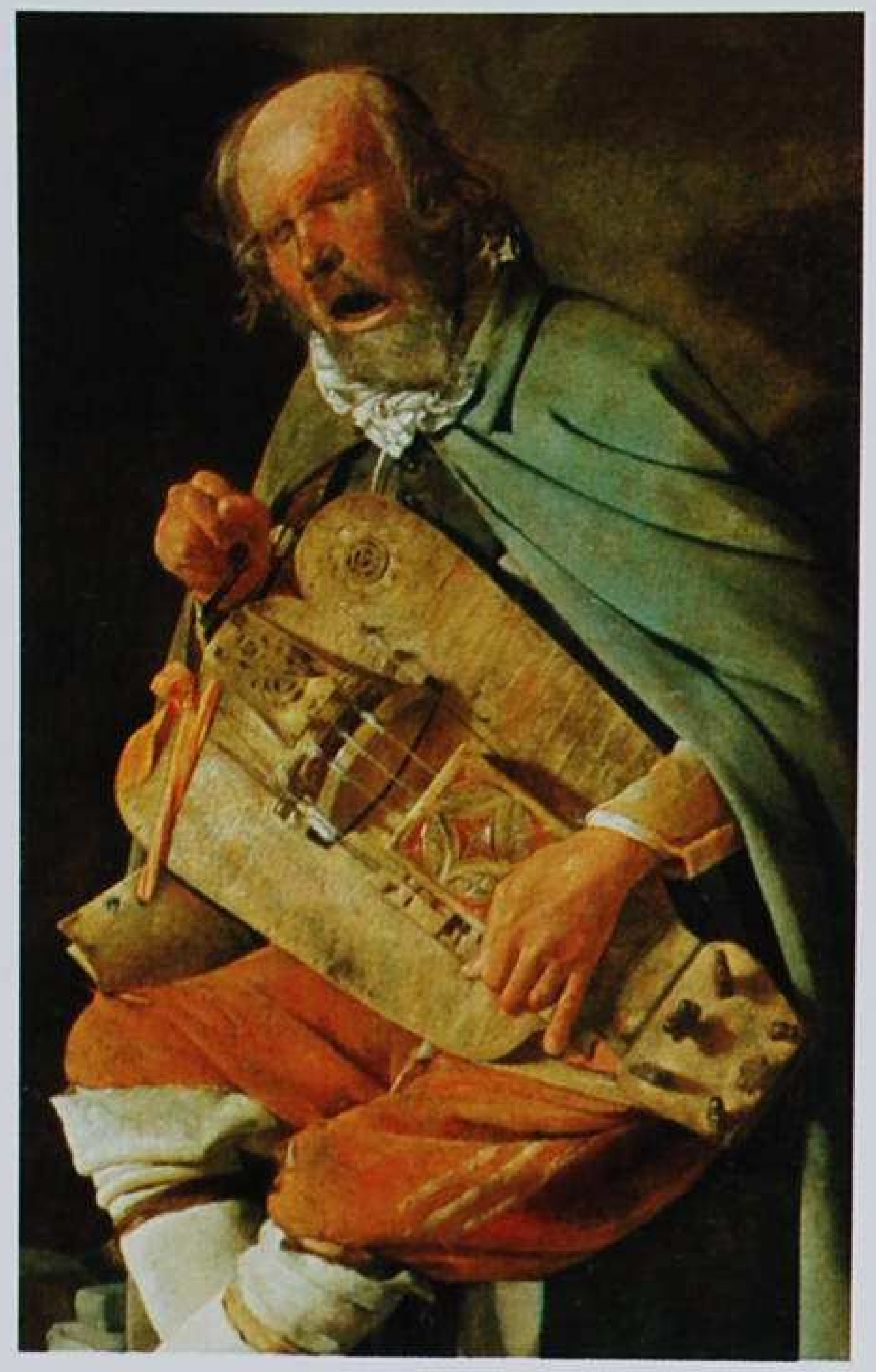
Estás vendo esta alucinação? Feia ela foi se deitar, de manhã fez-se bela por si mesma e agora se dedica a extravagâncias. Fiques sabendo, então, que as mulheres assim que acordam vestem uma cara, um colo e duas mãos, e só depois as roupas. Tudo aquilo que vês é de botica, não uma obra da natureza. Vês os cabelos? Pois bem, ela os comprou, não cresceram dela. Os cílios são mais defumados que negros e se os narizes fossem feitos como os cílios, ela já não teria um próprio. Os dentes que vês, e a boca, eram negros como um tinteiro mas, à força de misturas, transformaram-se num alabastro. E a cera das orelhas passou para os lábios, que agora brilham como círios. E as mãos então? Tudo que parece branco é ungüento. Que espetáculo é ver uma mulher que planeja sair no dia seguinte para se fazer admirar enfiar-se em salmoura na noite anterior, cair no sono com a cara reduzida a um pote de ungüento e no dia seguinte pintar-se sobre a carne viva a seu bel prazer! Que espetáculo uma feia ou uma velhusca pretendendo, como o famoso nicromante [Henrique de Vilhena], ressuscitar com uma ampola! Tu as admiras? Pois bem, nada é delas; se lavassem o rosto não poderias reconhecê-las. Acredita, no mundo não há nada tão curtido quanto a pele de uma bela mulher, onde se enxugam, se secam e se dissolvem mais banhos de cal do que o número de saias que usam. Desconfiam do próprio corpo e quando querem excitar algum nariz, entregam-se de imediato às essências, às fumigações, aos perfumes e até dos pés dissimulam o suor com sapatinhos de âmbar. Posso te garantir que nossos sentidos ficam em jejum daquilo que é uma mulher e saturados daquilo que parece ser. Se a beijas, empastas os lábios; se a abraças, apertas tabuinhas e amassas cartões; se dormes com ela, a metade deixas nos saltos aos pés do leito; se a cortejas, te esgotas; se a obténs por fim, te entedias; se a manténs, te arruínas; se a deixas, te persegue; se a amas, te abandona. Explica-me o que vês de tão bom e considera agora esses animais, soberbos por debilidade nossa, que nossa necessidade torna potentes, que nos seriam de maior utilidade frustradas e mortificadas do que satisfeitas, e verás claramente a tua loucura. Pensa no momento em que sofre o seu fluxo mensal e terás nojo; e quando não o tem, lembra-te que já teve e que vai tê-lo outra vez e, assim, o que te encanta te provocará horror. E envergonha-te por deixar que te enfeiticem coisas que em qualquer estátua de madeira teriam uma essência menos repulsiva.

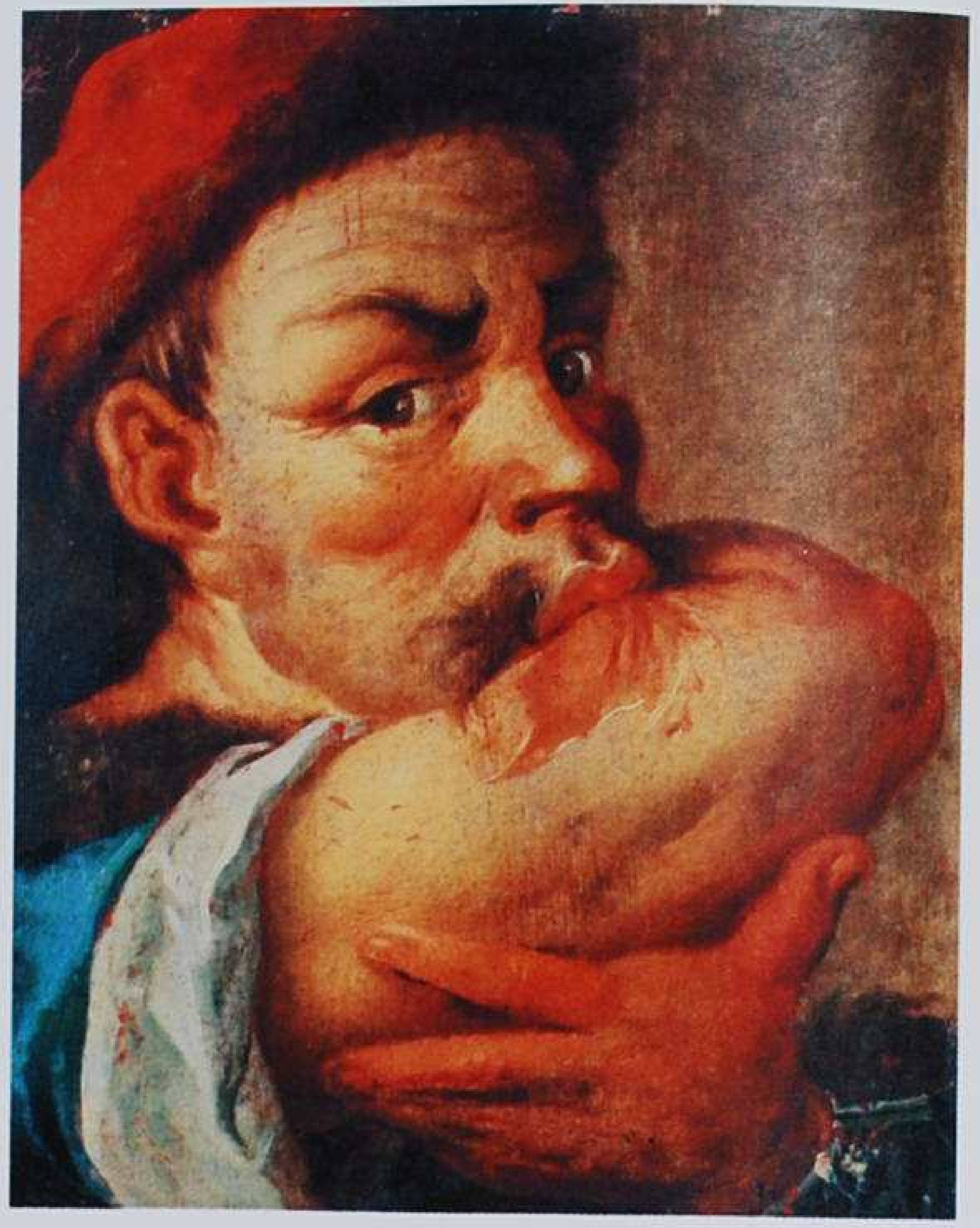
Amar uma mulher feia

Robert Burton

Anatomia da melancolia, "Sintomas ou sinais de melancolia amorosa" (1621)

O amor é cego, diz o provérbio, Cupido é cego e cegos todos os seus seguidores. Quem se apaixona por uma rã a vê como uma Diana. O apaixonado sente uma admiração entranhada pela amada, mesmo que ela seja a feiúra em pessoa, desprovida de qualquer dote natural, viciosa, furunculosa, branca, vermelha, amarela, negra, pálida como cera, com a carantonha chata e redonda como a de um bufão, ou chupada, ressequida e mirrada como o rosto de uma criança, manchada no corpo, torta, toda pele e ossos, despelada, os olhos estrábicos e girantes, remelentos, talvez arregalados, o olhar de um gato encurralado, a cabeça inclinada, ponderosa e pesada, as olheiras encavadas, amarelas e negras, zarolha, a boca escancarada como os pássaros, o nariz adunco dos persas ou longo e afilado como o das raposas, vermelho, mastodôntico, imponente, achatado como o dos chineses, nariz rombudo e encanzinado, nariz em promontório, dentes ralos e salientes, negros, podres, encavalados, sarrentos, sobrancelhas como antenas de escaravelho, barbicha de bruxa, o hálito capaz de empestar um aposento, o nariz que pinga inverno e verão, papuda como uma bávara, a queixada em ponta, orelhas de abano, o pescoço longo e cambado como o de um grou, *pendulis mammis*, peitos caídos, "mamas como um par de broxas" ou, ao contrário, chata como uma tábua, dedos como salsichas, pés cheios de frieiras, unhas longas, roídas e pretas de sujeira, mãos e braços cobertos de sarna, a pele escura, uma carcaça pútrida, o lombo encurvado, corcunda, coxa, pés chatos, "sutil de cintura como só a pança de uma vaca pode ser", as pernas inchadas pela gota, tornozelos que se derramam sobre os sapatos, pés fedidos, um ninho de piolhos, um ser informe, um monstro, um aborto da natureza, pele de agudo azedume, voz crocitante, gestos canhestros, atitude vulgar, um mulherão imenso, uma anã repugnante, uma fregona gorda e porca, um cotovelo, uma barbatana de baleia longa e seca, um esqueleto, uma sombra (...) parece uma merda à luz da lamparina, pior do que poderias imaginar, e que odeias, abominas, em quem gostarias de cuspir na cara ou em cujo peito gostaria de assoar o nariz, *remedium amoris*, que considerarias um verdadeiro antídoto para os outros, uma rameira deteriorada, porcalhona, bisbética, repugnante, fétida, animalesca, eventualmente puta, obscena, vulgar, mendiga, grosseira, relaxada, ignorante, linguaruda (...) Pois se ele se apaixona, prostra-se a admirá-la para sempre.





em face

Georges de la Tour,
Tocador de cítara,
1628-1630,
Nantes,
Musée des Beaux-Arts

Bartolomeo Passerotti,
Comedor de braço,
s.d., séc. XVI,
Milão,
coleção particular

Caliban

William Shakespeare
A tempestade, I, 2 (1623)
Próspero – Escravo vil, que o diabo gerou
Em bruxa má, vem, aparece logo!
Caliban – Que o orvalho pior que a minha mãe
Tirou do charco com pena de corvo
Caia em vocês. Que o vento do sudeste
Os cubra inteiros de bolhas.
Próspero – Só por falar assim tu vais ter câibras,
Dores no lado de perder o fôlego,
E a noite vai juntar uns mil ouriços
Pra te atacar. Tu vais ser ferroado
Por toda uma colméia, e cada abelha
Pior que a outra.
Caliban – Eu quero o meu jantar.
A ilha é minha, da mãe Sycorax,
Que você me tirou. Logo que veio,
Me afagava, mimava, inda me dando
Umas frutinhas, e ainda me ensinou
A chamar a luz grande e a pequena,
Que queimavam noite e dia. E eu te amava,
E mostrei a você tudo na ilha –
As fontes, onde é estéril e onde é fértil.
Maldito seja! Todos os encantos
De Sycorax – sapos, escaravelhos,
E morcegos te ataquem todos juntos!
Pois eu sou o seu único vassalo.
Eu era rei. Você me fez de porco
Nestas pedras, guardando para você
A ilha toda.
Próspero – Escravo mentiroso
Que açoite e não bondade afeta.
Usei-te,
Mesmo imundo, com carinho, e abriguei-te
Na minha cela até que ameaçaste
A honra de minha filha.
Caliban – O ho, ho, quem dera eu conseguir!
E se não me impedisse eu populava
A ilha de Calibans.
Próspero – Vil escravo,
Que é incapaz de assimilar bondade,
Capaz de todo mal! Eu tive pena,
Cuidei pra que falasses e ensinei-te
Isto e aquilo. Quando nem sabias,
Selvagem, o que eras, resmungando
Como uma fera, eu te dei objetivos
E meios de expressá-los. Mas tua raça,
Mesmo aprendendo, tinha o que almas boas
Não podem suportar. Foste, por isso,
Preso a uma rocha com muito motivo,
Pois só prisão mereces.
Caliban – Agora eu sei falar, e o meu proveito
É poder praguejar. Que a peste o pegue,
Por me ensinar sua língua!

páginas precedentes
Lucas Cranach,
A fonte da juventude,
1546, Berlim,
Gemäldegalerie

Michelangelo velho

Michelangelo Buonarroti
Rimas (1623)
Eu tenho um marimbondo em um bornal,
num saco de couro cabresto e ossos
três pílulas de pez num castiçal.
Os olhos zambraios, pisados e lassos
os dentes como teclas de instrumento
e a seu moto a voz ressoa cansaços.
Minha cara tem forma de espavento;
roupas surradas, sem outro pano,
da semente seca os corvos ao vento.
Aninho numa orelha um aranheiro,
e à noite, na outra, um grilo certeiro;
não durmo e ronco um catarroso alento
(...)
Que adiantou tantos fantoches criar
se me levaram ao fim, como quem
se afoga em bile após passar o mar?
A arte dileta onde tanto valor
tive outrora, veio me aqui trazer,
pobre, velho e servo por alheio lavor
que, se não morro logo, vou me desfazer.

A si mesmo

Andreas Gryphius (séc. XVII)
Noite, luminosa noite, I, 48
Tenho horror de mim mesmo: meus membros tremem
Quando os lábios, o nariz, o olhar encovado,
Cego pela vigília, e o alento pesado
Contemplo, e meus cílios mortos já nem fremem.
Com as palavras cai a língua, negra de secura,
Balbucio não sei quê; a alma exausta chama
O grande consolador, a carne cheira a sepultura;
As dores voltam assim que o médico me abandona.
Meu corpo nada mais é que veias, e pele e osso.
Sentar é meu tormento, deitar é minha pena.
Até as ancas precisam de muletas ou tropeço.
O que são glórias, honras, juventude e arte?
Quando esta hora chega tudo é fumo e bruma,
E uma opressão que vem deliberada a matar-te.

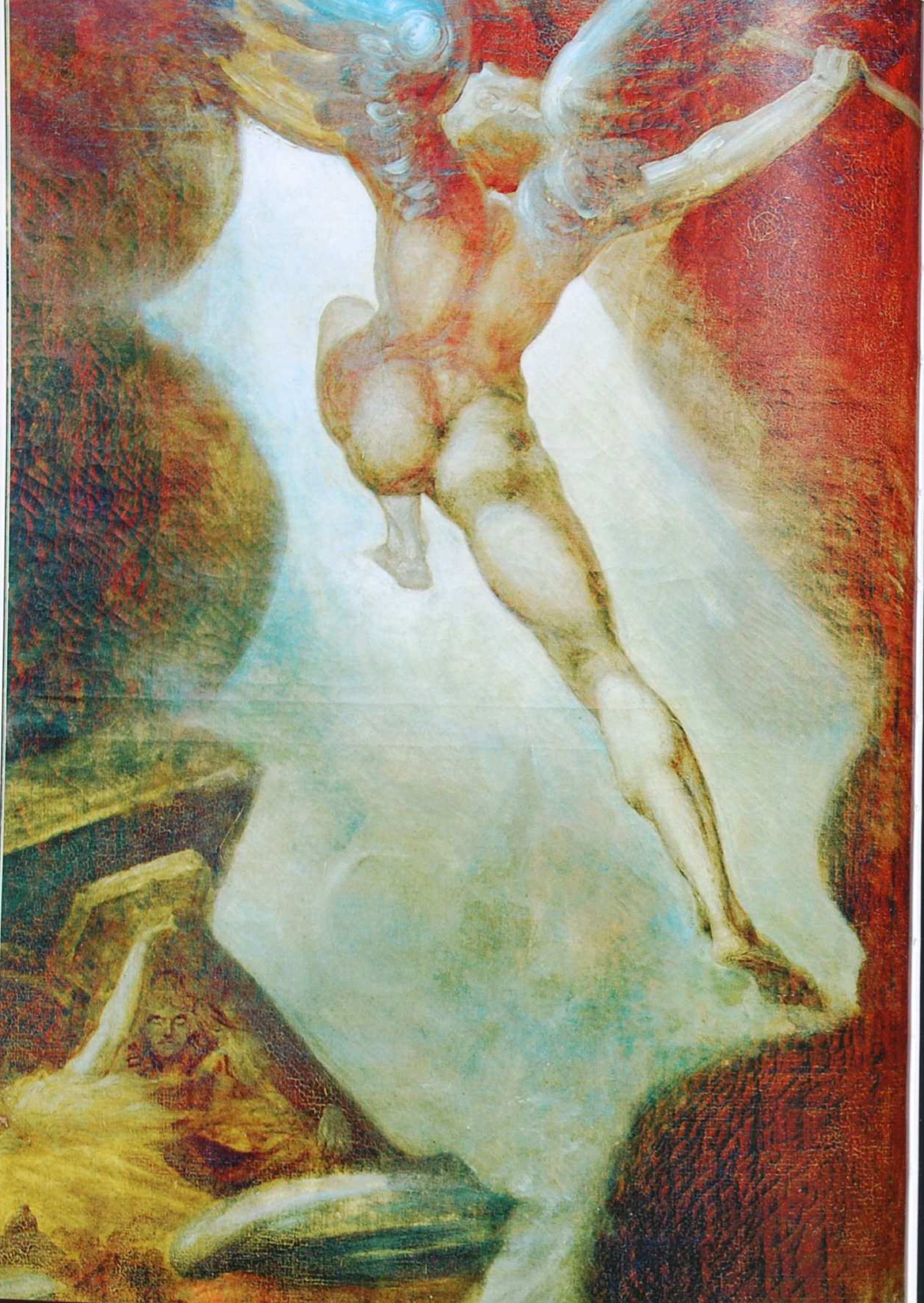
Ricardo III

William Shakespeare
Ricardo III, I, 1 (1597)

Mas eu, que não fui moldado para jogos ou brincos amorosos, nem feito para cortejar um espelho enamorado; eu que rudemente sou o marcado, e que não tenho a majestade do amor para pavonear-me diante de uma musa furtiva e viciosa; eu, que privado sou da harmoniosa proporção, erro de formação, obra da natureza enganadora, disforme, inacabado, lançado antes do tempo para este mundo que respira, quando muito meio feito, e de tal modo imperfeito e tão fora de estação que os cães ladram quando passo, coxeando, perto deles. Pois eu, neste mole e ocioso tempo de paz, não tenho para passar o tempo outro deleite senão contemplar minha sombra ao sol e cantar a minha própria deformidade. E assim, já que não posso ser amante e gozar estes dias de práticas suaves, estou decidido a ser um vilão feroz e odiar os prazeres destes dias.

Mas desde os primórdios do período maneirista ganha espaço também uma reflexão melancólica sobre a velhice masculina e uma dolente piedade vibra nos versos em que **Michelangelo** ou **Gryphius** pintam a sua própria feiúra senil. Tem início também uma reflexão piedosa sobre uma feiúra que produz dor e ao mesmo tempo maldade – outro tema que será retomado pelo Romantismo. Basta observar o modo amargamente piedoso com que **Shakespeare** coloca em cena o sofrimento de Caliban ou de Ricardo III, sugerindo que teria sido o olhar hostil com que os outros consideravam a sua feiúra que os tornou maus.

A mesma compreensão pelos defeitos humanos aparece igualmente em vários pintores, cujos retratos de rostos desgraciosos não pretendem zombar dos desventurados nem representar o mal, mas mostrar a doença ou o inelutável labor do tempo.

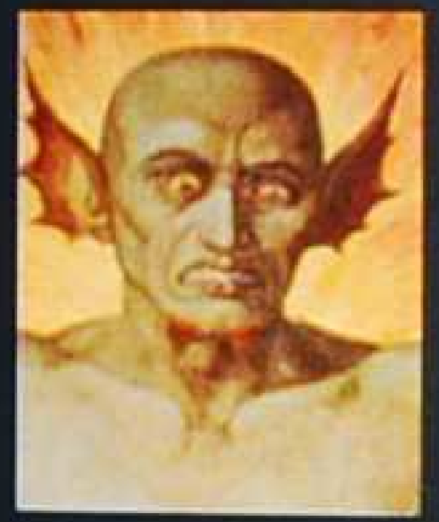


Heinrich Füssli,
Satanás emerge do caos
(de *O Paraíso perdido*
de Milton, III, 1010ss),
1794-1796,
Zurique,
coleção particular

Capítulo VII

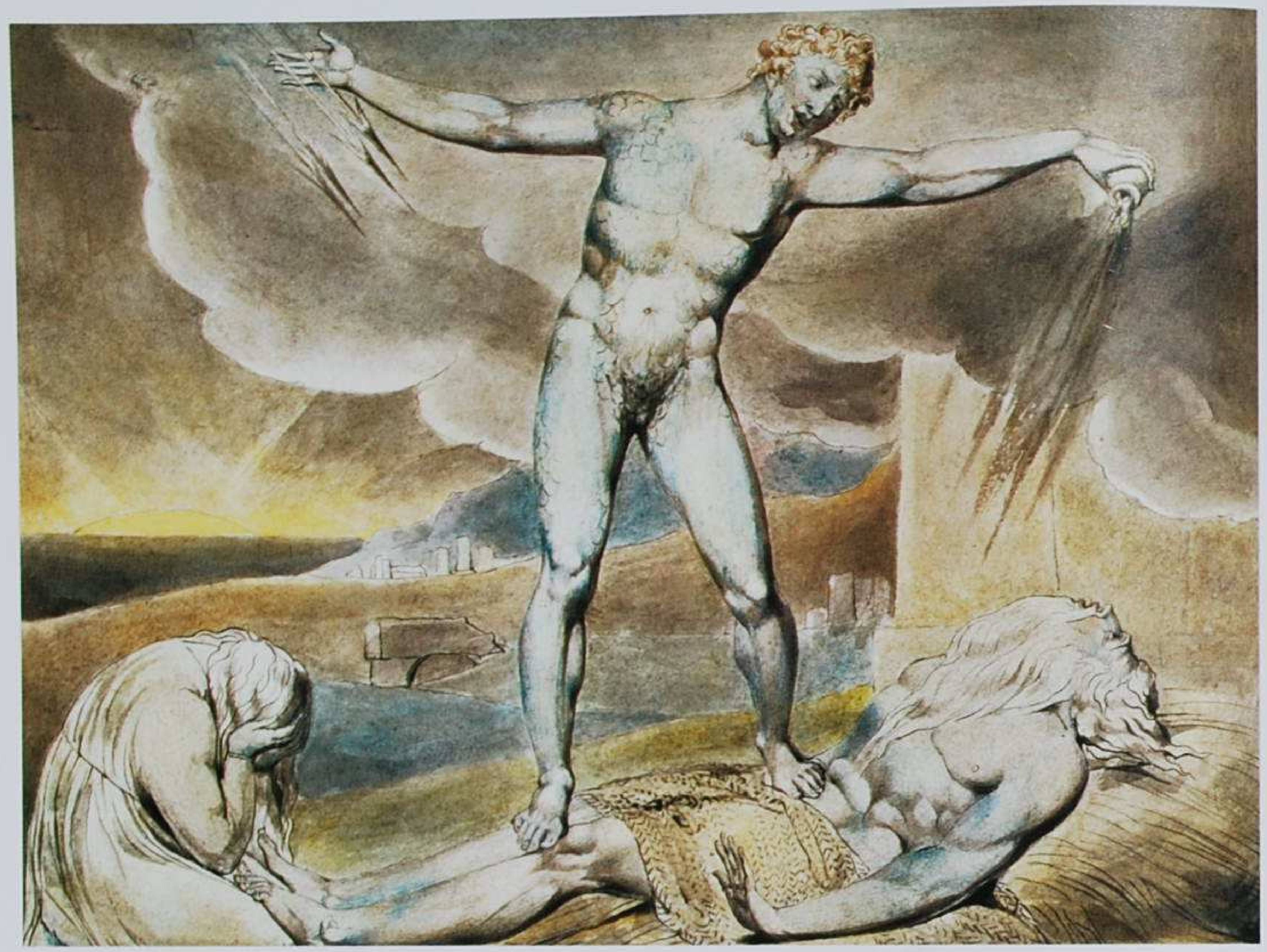
O diabo no mundo moderno

1. Do Satanás rebelde ao pobre Mefistófeles



A tradição cristã tentou não recordar que Satanás, se havia sido um anjo, era então muito provavelmente belíssimo. Por volta do século XVIII, contudo, Satanás começa a sofrer uma transformação. **Shakespeare**, em *Hamlet*, lembrava que o diabo também pode se apresentar sob belas formas e, em *A matança dos inocentes* (1632), **Marino**, enfim, nos apresenta Satanás como um ser sobre o qual pesa uma profunda melancolia – e que, portanto, inspira de certa forma a nossa piedade. Basta confrontar o Lúcifer de Dante (século XIV) com o Plutão da *Jerusalém libertada* de **Tasso** (século XVI): ambos são horrendos, no entanto, Tasso não consegue negar a seu Plutão uma "hórrida majestade".

Mas o texto que assinala o resgate de Satanás é o *Paraíso perdido* (1667) de **Milton**. Já se falou em razões políticas (Milton participou da Revolução Puritana, derrotada em seguida pela Restauração monárquica), que levaram o poeta a identificar Satanás com um modelo de rebelião contra o poder. Porém – sem concordar com Blake (*Matrimônio do céu e do inferno*, 1790-1793), que no fundo Milton era "do partido do Demônio sem sabê-lo" –, no Satanás miltoniano prevalecem os traços de uma beleza decaída e de uma indômita dignidade. Ele não é um revolucionário, pois lhe falta um objetivo ideal que vá além do sentimento da vingança e da afirmação do próprio Eu, mas é um modelo de pura energia em revolta, a tal ponto que Schiller (*Auto-recensão aos "Masnadieri"*) escreverá que o leitor toma o partido do vencido e Shelley, na *Defesa da poesia*, dirá que o demônio de Milton é superior ao Deus a que se opõe. Satanás não se arrepende por senso de honra, não aceita submeter-se a quem o venceu e recusa-se a pedir graça: "Melhor reinar no Inferno que servir nos céus".



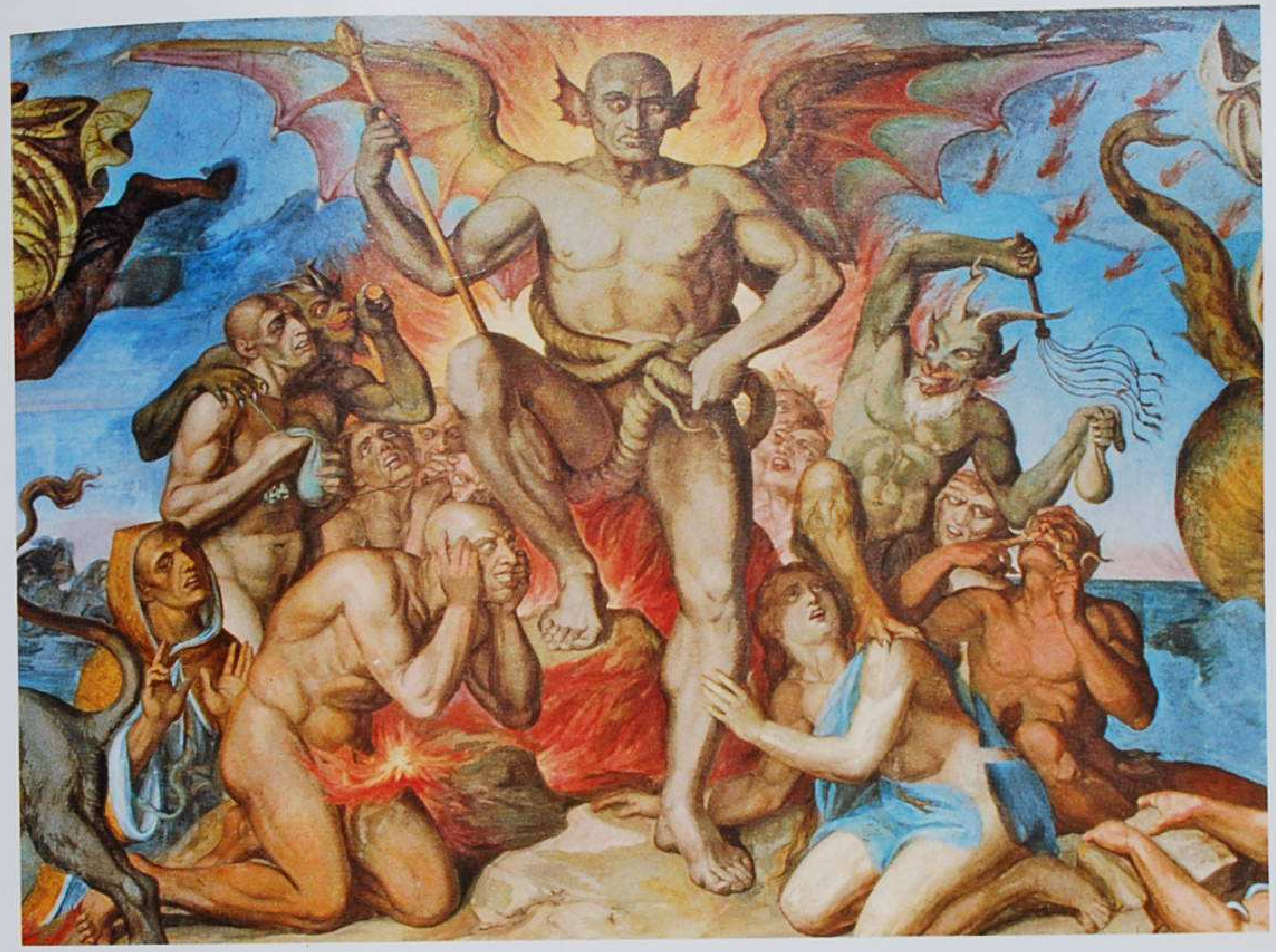
William Blake,
Satanás ataca Jó com as chagas, ilustração do *Livro de Jó*, RA 2001.68, 1826, Nova York, The Pierpoint Morgan Library

em face
Joseph Anton Koch,
O inferno,
1825-1829,
Roma,
Casino Massimo,
sala de Dante

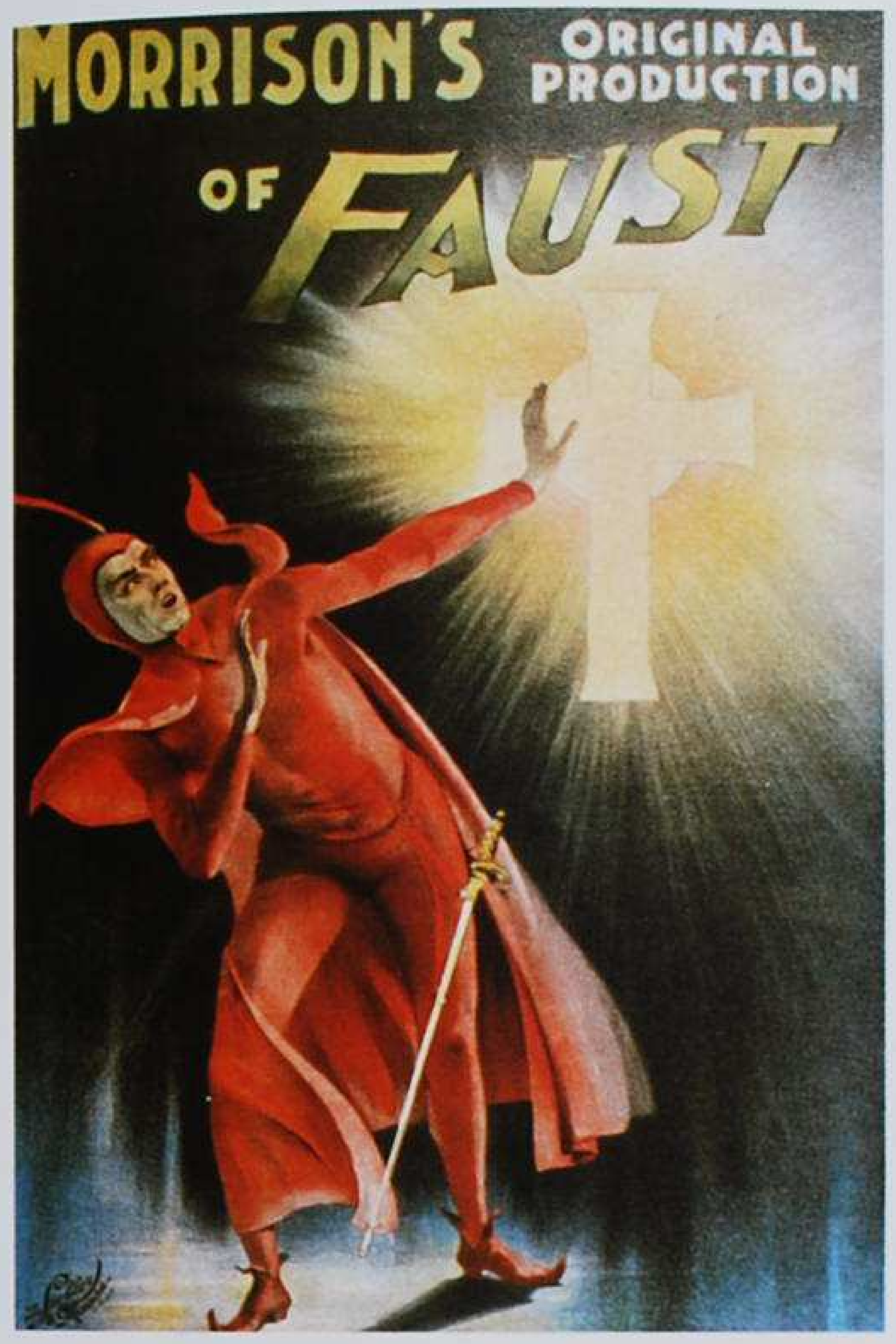
Lúcifer
Dante Alighieri (1265-1321)
Inferno, XXXIV, 22-57
O imperador do reino causticante
tinha, do gelo, sobrealçado o peito;
mais posso comparar-me co'um gigante
do que um gigante com seu braço, a jeito
(...)
Com que inaudito espanto, de repente,
divisei-lhe à cabeça desdobrada
três faces: uma rubra, mais à frente,
e as outras duas, cada uma plantada
no mesmo tronco, e juntas aflorando
ao ápice da fronte alcandorada.
A da direita era ocre, ao branco orçando,
mas a da esquerda aquela cor possuía
que no alto Nilo os rostos vão mostrando.
De cada qual abaixo asas havia,
de módulo e tamanho apropriados;
no mar vela maior não se abriria.
E tais as dos vampiros enojados,
não tinham pêlos; Dite as agitava,
produzindo três ventos variados.
Dali todo o Cocito enregelava;
dos seis olhos um pranto permanente
nascia e aos três queixos lhe tombava.
Em cada boca triturava a dente,
com a espadela ao linho, um condenado;
as três eu via simultaneamente.

Plutão
Torquato Tasso
Jerusalém libertada, IV, § 4-8 (1581)
Hórrida majestade o aspecto feio
Lhe torna mais medonho e soberboso;
O olhar sanguíneo, de veneno cheio,
Cometa infausto, esplende pavoroso;
Acoberta-lhe o queixo e hirsuto seio
Longa barba, pêlo áspero e asqueroso,
E, à semelhança de voragem funda,
Abre a boca de negro sangue imunda.

Satanás
Giovan Battista Marino
A matança dos inocentes (1632)
Nos olhos, onde mágoa alberga e morte,
fulgura uma luz turba e vermelha.
O olhar oblíquo de funesta sorte
mostra um cometa que maldade espelha.
Das ventas e da boca qual um corte
fedor e treva vomita em parelha;
Iracundos, soberbos, consumidos,
trovões seus sopros, raios os gemidos.



O fascínio do rebelde
John Milton
Paraíso perdido, I, 62-155 (1674)
Nove vezes o dia e nove a noite,
Ele com sua multidão horrenda,
A cair estiveram derrotados
Apesar de imortais, e confundidos
Rolaram nos cachões de um mar de fogo.
Sua condenação, porém, o guarda
Para mais fero horror: e vendo agora
Perdia a glória, perenal a pena,
este duplo prospecto na alma o punge.
Lança em roda ele então os tristes olhos
Que imensa dor e desalento atestam,
Soberba empedernida, ódio constante:
Eis quando de improviso vê, contempla,
Tão longe como os anjos ver costumam,
A terrível mansão, torva espantosa,
Prisão de horror que imensa se arredonda.
Ardendo como amplíssima fornalha.
Mas luz nenhuma dessas flamas se ergue;
Vertem somente escuridão visível
Que baste a pôr patente o hórrido quadro
Destas regiões de dor, medonhas trevas
Onde o repouso e a paz morar não podem,
Onde a esperança, que preside a tudo,
Nem sequer se lobriga: os desgraçados
Interminável aflição lacera
E de fogo um dilúvio alimentado
De enxofre abrasador, inconsumptível.
A justiça eternal tinha disposto
Para aqueles rebeldes este sítio (...)
Ele impeliu-me a combater o Eterno,
E trouxe logo às férvidas batalhas
Inúmera aluvião de armados Gênios
Que dele o império aborrecer ousaram,
E, a mim me preferindo, opor quiseram
Nas planícies do Céu, em prélio dúbio,
As forças próprias às opostas forças
Fazendo-lhe tremer o empíreo sólio.
Que tem perder-se da batalha o campo?
Tudo não se perdeu; muito inda resta:
Indômita vontade, ódio constante,
De atrás vinganças decidido estudo,
Valor que nunca se submete ou se rende
(Nobre incentivo para obter vitória),
Honras são que há de extorquir-me
Do Eterno a ingente força e inteira raiva.
Perdão de joelhos suplicar-lhe humilde,
Acatar-lhe o poder, cujo alto império
No âmbito inteiro vacilou há pouco
pelo impulso e terror de minhas armas,
Fora abjeta baixeza, infâmia fora,
Muito piores que este infando estrago!



Lewis Morrison,
Fausto,
cartaz teatral,
1896

Gérad Philippe,
em *La Beauté du diable*,
direção de René Clair,
1950

Um pobre diabo

Johann Wolfgang von Goethe
Fausto (1773-1774)
Mefistófeles – Quem sou eu? Parte da força,
que, empenhada no mal, o bem promove.
(...)
Sou o espírito que estorva sempre, e com razão, pois tudo quanto nasceu merece ser
aniquilado; portanto era melhor não ter nascido.
Meu elemento é o que chamais vós outros
Destruição, Pecado, o Mal, em suma.
(...)
Falo verdade chã. *Retro* bazófias!
Cada homem (microcosmos de loucuras)
imagina-se um todo; e eu sou, confesso,
parte da parte que era tudo *in ovo*,
parte da treva, mãe da luz, sim, dessa
vaidosa luz, que à sua mãe pleiteia
foros de universal; por mais que o tente não
lhos há de usurpar; quem lhe deu posses
para mais que abraçar as superfícies?
Penetra num só corpo? (e inumeráveis
são eles) Só os tinge e aformosenta; e o
mais pequeno em seu correr a embarga.
(...)
Fausto – Já sei o que és, e qual o teu nobre
empenho. Como não podes destruir o todo,
pões-te a tomar desforra em ninharias.
Mefistófeles – Consigo pouco, é certo.
O oposto ao *Nada*, o *Que Quer Que*
É que existe, o mundo bronco, por
mais que em vulnerá-lo me desvele,
fica-me sempre ileso. Em vão lhe
arrojo ondas, procelas, fogos,
terremotos; ao cabo, terra e
mar ficam serenos.
Pois a ralé nojosa, a corja humana,
não há de meter-lhe dente! Ando, há
que tempos, a matar entre eles, sem
parar na faina, e a espécie a medrar
sempre em sangue, em forças. É para
endoidecer! De ar, água, e terra,
do quente e do frio, do úmido e do
seco mil germes brotam...
Se não pilho o fogo,
ficava-me sem nada.

Se no *Dr. Fausto* de Marlowe (1604), Mefistófeles ainda era feio e se, ainda no século XVIII, no *Diabo enamorado* de **Cazotte**, aparece sob a forma de um camelo, no *Fausto* de **Goethe** ele se mostra como um cavalheiro adequadamente vestido. É verdade que se aproxima de Fausto nas vestes de um cão negro que inicia, em seguida, uma inquietante transformação, assumindo a forma de um hipopótamo com olhos em brasa e garras horrendas, mas por fim se manifesta em vestes de clérigo errante, de um intelectual conforme à regra.

É diabólico apenas na medida em que é dialeticamente insinuante e convincente e faz com Fausto "como o gato faz com o rato". Por outro lado, ele não precisa de muito para seduzir Fausto, pronto para estabelecer comércio com os espíritos, quase como se fosse um desejo seu ir ao encontro do diabo e não o contrário.

Mefistófeles prenuncia, portanto, uma terceira metamorfose do diabo. No século XX, ele se tornará absolutamente "laico" (ver **Dostoievski**, **Papini** e **Mann**): nem aterrorizante nem fascinante, infernal em sua mediocridade e em sua aparente mesquinhez pequeno-burguesa, ele agora é mais perigoso e preocupante, pois já não é inocentemente feio como se costumava pintá-lo.

O diabo de Cazotte

Jacques Cazotte
O diabo enamorado (1772)
Pronuncio a evocação em voz clara e sustentada, depois, aumentando o tom, chamo três vezes e a brevíssimos intervalos: *Belzebu*.
Um calafrio me percorre as veias e os cabelos se me eriçam na cabeça. Mal terminara e no teto abobadado, bem na minha frente, abre-se uma janela de dois batentes: uma torrente de luz mais ofuscante que a do dia jorra pela abertura; uma cabeça de camelo, horrível tanto nas dimensões quanto na forma, aparece na janela: as orelhas, sobretudo, eram desmesuradas.
O odioso fantasma abre a goela e, com um tom conforme ao resto da aparição, responde: "*Che vuoi?*" (...)
Como a primeira imagem que me veio à cabeça foi a de um cão:
"– Vem, disse eu, sob a forma de um *spaniel*." – Assim que dou a ordem, o espantoso camelo alonga o pescoço uns dezesseis pés, abaixa a cabeça até o centro da sala e vomita um *spaniel* de pêlo lustroso e orelhas pendentes até o chão.

O diabo de Dostoievski

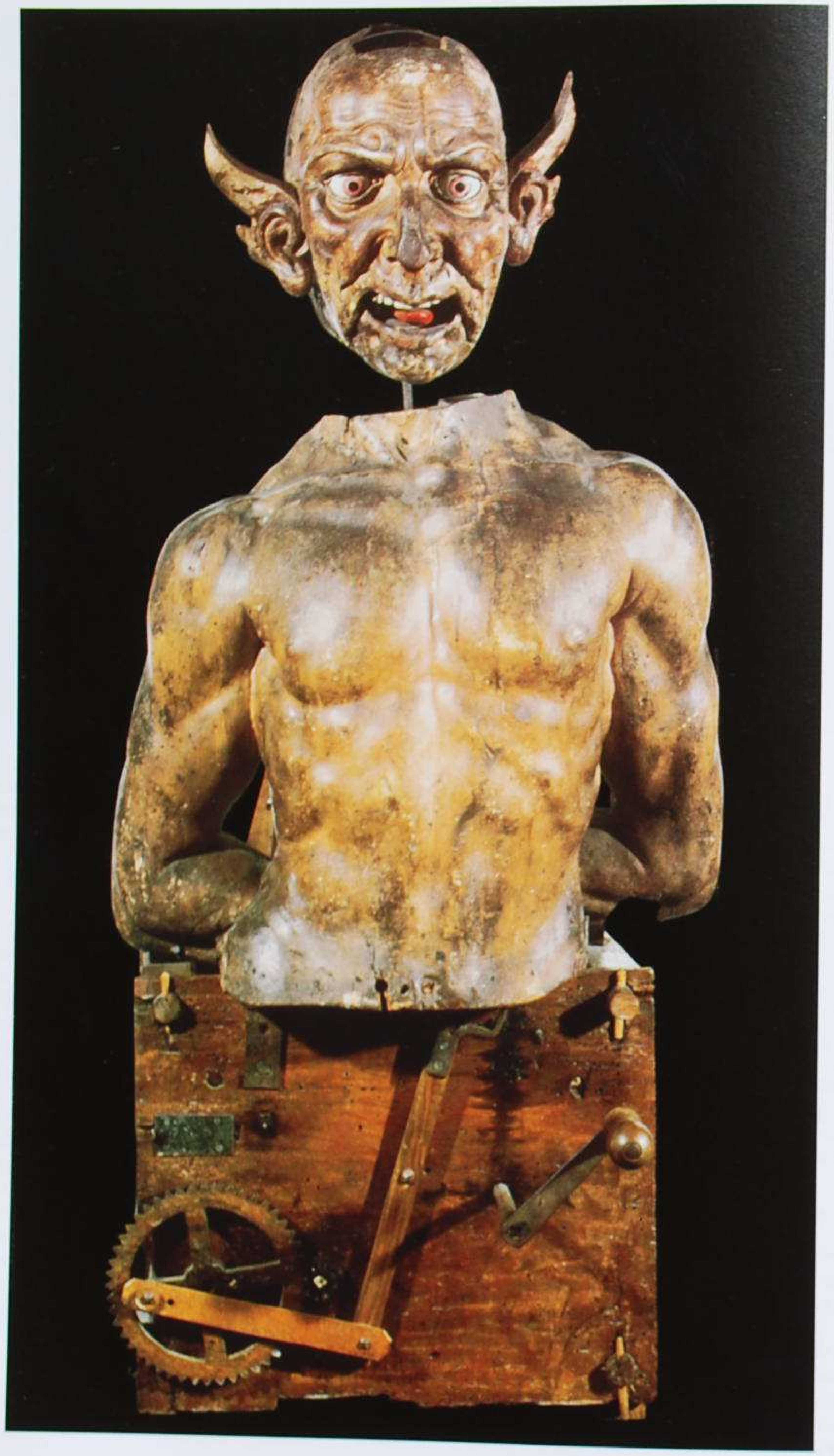
Fiodor Dostoievski
Os irmãos Karamazov (1879-1880)
Era um senhor, ou melhor, uma espécie de gentil-homem russo "*qui frisait la cinquantaine*", como dizem os franceses, com alguns fios brancos no cabelo escuro, longo e abundante, e na barba cortada em ponta.

O diabo de Papini

Giovanni Papini
O demônio me disse,
em *O trágico cotidiano* (1906)
É muito alto e muito pálido: ainda é bastante jovem, mas daquela juventude que viveu demais e que é mais triste que a velhice. Seu rosto branquíssimo e alongado não só tem de particular a boca sutil, fechada e apertada, e uma ruga única e profundíssima que avança perpendicular por entre as sobrancelhas e se perde quase na raiz dos cabelos. (...) Veste-se sempre de negro, e suas mãos estão sempre impecavelmente enluvadas.

O diabo de Mann

Thomas Mann
Doutor Fausto (1947)
É um homem de corpo um pouco macilento, nitidamente menos esguio que Sch., mas também mais baixo que eu – uma boina de esporte puxada por cima de uma orelha e do outro lado aparecia a cabeleira ruiva acima da têmpora; pálpebras igualmente arruivadas, a cingirem os olhos vermelhentos; lívido o rosto, com a ponta do nariz um pouco enviesada. Sobre uma camisa de malha de listras trajava uma jaqueta xadrez, de mangas horizontais, demasiado curtas, das quais saíam as mãos de dedos comuns. A calça indecentemente apertada, e amarelos, puídos sapatos, que já não valia a pena engraxar. Um *strizzi*! Um rufião! E aquela voz, com a dicção de um ator.



Manfredo Settala,
O escravo acorrentado
(autômato de diabo),
séc. XVII, Milão,
Civiche Raccolte
d'Arte Applicata,
Castelo Sforzesco

página seguinte
Luca Signorelli,
Pregação
do Anticristo, detalhe,
1499-1504, afresco
da capela
da Madonna di
San Brizio,
Domo de Orvieto

2. A demonização do inimigo

Na mesma medida em que Satanás desdramatiza seus traços, cresce, paralelamente, a demonização do inimigo, que ganha características satânicas. Embora o mundo moderno vá se ocupar particularmente deste inimigo (que tomará o lugar de Satanás), ele, no entanto, sempre existiu. Desde a Antiguidade, o inimigo sempre foi antes de tudo o Outro, o estrangeiro. Seus traços não parecem corresponder aos nossos critérios de beleza e se tem hábitos alimentares diversos, o cheiro de seu alimento nos choca. E sem andar muito atrás no tempo, pode-se recordar que os ocidentais consideram inaceitável que os chineses se alimentem de cães e os anglo-saxões que os franceses comam rãs. Para não falar dos sons incompreensíveis de uma língua estrangeira. Os gregos, de fato, definiam como *bárbaros* (ou seja, gente que balbucia) todos aqueles que não falavam grego e, na escultura romana, os bárbaros derrotados pelas legiões exibem barbas incultas e narizes achatados.

O primeiro inimigo com o qual o cristianismo se defrontou foi o vigário de Satanás, o Anticristo, e todos os textos que conhecemos sobre **o rosto do Anticristo** (que, aliás, se inspiram em fontes bíblicas como **Daniel**), dos primeiros séculos até o *Libelo sobre o Anticristo* de **Adso de Montier-en-Der** e **Hildegarda de Bingen**, insistem na sua obscena feiúra (às vezes justificada por uma proveniência de estirpe judaica).

O segundo inimigo, também desde os primeiríssimos séculos, era constituído pelos hereges e uma das armas usadas pelo cristianismo ocidental e oriental para combatê-los foi sempre a descrição de seus costumes diabólicos. Basta recordar um texto bizantino como *Sobre a atividade dos demônios*, de **Miguel Psellos** (século XI), infinitamente imitado, em seguida, por todo tipo de seita herética e (no que concerne ao infanticídio ritual) usado com freqüência como ato de acusação contra os judeus.

Inimigos eram os cismáticos. Em um relatório de **Liutprando de Cremona**, do século X, sobre a corte bizantina (que nós recordamos por sua magnificência) encontra-se uma descrição horrorizada dos hábitos, dos alimentos locais e daquele vinho resinado que hoje constitui, para muitos, uma iguaria. Horrendos sempre foram também, obviamente, os inimigos *sarracenos*. Por fim, foi sempre constante o horror em relação aos leprosos e aos **pestíferos**, adversários da sociedade por serem incuráveis e infectos.

Profecia de Daniel

Daniel, 7

Eu estava contemplando a minha visão noturna, quando vi os quatro ventos de céu que agitavam o grande mar. E quatro feras monstruosas, uma diferente da outra. A primeira era semelhante a um leão com asas de águia. Enquanto eu o contemplava, suas asas lhe foram arrancadas e ele foi erguido da terra e posto de pé sobre suas patas como um ser humano, e um coração humano lhe foi dado. Apareceu a segunda fera, completamente diferente, semelhante a um urso, erguido de um lado e com três costelas na boca, entre os dentes. E a este diziam: "Levanta-te, devora minha carne!" Depois disso, continuando eu a olhar, vi ainda outra fera, semelhante a um leopardo, que trazia sobre os flancos quatro asas de ave; tinha também quatro cabeças e foi-lhe dado o poder.

A seguir, ao contemplar essas visões noturnas, vi a quarta fera, terrível, espantosa, e extremamente forte: com enormes dentes de ferro, comia, triturava e calcava aos pés o que restava. Muito diferente das feras que a haviam precedido, tinha esta dez chifres. Enquanto observava esses chifres, notei que surgia entre eles ainda outro chifre, pequeno, diante do qual foram arrancados três dos primeiros chifres pela raiz. E neste chifre havia olhos como olhos humanos, e uma boca que proferia palavras arrogantes.

(...)

Eu, Daniel, fiquei inquieto no meu espírito, e as visões da minha cabeça me perturbavam.

Aproximei-me de um dos que estavam ali presentes e pedi-lhe que me dissesse a verdade a respeito de tudo aquilo. "Essas feras enormes, em número de quatro, são quatro reis que se levantarão da terra. Os que receberão o reino são os santos do Altíssimo, e eles conservarão o reino para sempre, de eternidade em eternidade.

(...) A quarta fera será o quarto reino na terra, diferente de todos os reinos. Ela devorará a terra inteira, calcá-la-á aos pés e a esmagará.

Nascimento do Anticristo

Adso de Montier-en-Der (séc. X)

Sobre o nascimento e os tempos do Anticristo

O Anticristo nascerá do povo dos judeus (...) do conúbio de um pai e de uma mãe, como todos os homens e não, como dizem alguns, de uma só virgem. Assim, será inteiramente concebido no pecado, no pecado será gerado e no pecado nascerá. No início de sua concepção, o diabo penetrará no útero materno, por virtude diabólica será nutrido no ventre da mãe, e a potência do diabo estará sempre com ele. E assim como na mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo desceu o Espírito Santo preenchendo-o com sua virtude, de modo que fosse concebido de Espírito Santo e que santo e divino nascesse, assim o diabo entrará na mãe do Anticristo para preenchê-la totalmente, circundá-la, torná-la própria, possuí-la fora e dentro de modo que, graças à cooperação diabólica, ela o conceba por obra de homem e aquele que nascer seja totalmente iníquo, maligno, perdido. E por isso ele será chamado filho de perdição. (...) Ele terá magos, feiticeiros, adivinhos e encantadores que, por inspiração diabólica, o educarão em toda iniqüidade, falsidade e arte maléfica.

Sobre o rosto do Anticristo

Testamento siríaco de Nosso Senhor Jesus Cristo, I, 4 (séc. V)

Esses são os seus traços: a cabeça é como ardente chama, o olho direito injetado de sangue, o esquerdo é de um verde felino e tem duas pupilas, brancas são as suas pálpebras, o lábio inferior é grande, tem o fêmur direito fraco, pés grandes, o polegar achatado e alongado.

Apocalipse de Elias, 3:15-17

(séc. III)

É pequeno, de pernas finas, alto, um tufo de cabelos grisalhos sobre a fronte calva, suas sobrancelhas quase chegam às orelhas e tem um sinal de lepra sobre o dorso das mãos. Há de se transformar diante daqueles que o vêem: às vezes será um jovenzinho, outras, um velho.

Apocalipse de São João Teólogo

(séc. V)

O aspecto de rosto é sombrio, os cabelos são como pontas de flechas, a fronte é carrancuda, o olho direito é como a estrela da manhã e o esquerdo como o de um leão.

A boca tem um cúbito de largura, os dentes são longos um palmo e os dedos são como foices. Suas pegadas têm dois cúbitos de comprimento e sobre a testa tem escrito: "Anticristo".

Manuscrito do Monastério do Monte Saint-Michel (séc. X)

Os discípulos disseram a Jesus: "Senhor, diga-nos como será."

E Jesus lhes disse: "Sua estatura será de nove cúbitos. Terá cabelos negros recolhidos como uma corrente de ferro. Terá na fronte um olho resplandecente como a aurora.

O lábio inferior será grosso e não terá lábio superior. O dedo mindinho de sua mão será o mais longo, o pé esquerdo, o mais comprido."

Hildegarda de Bingen

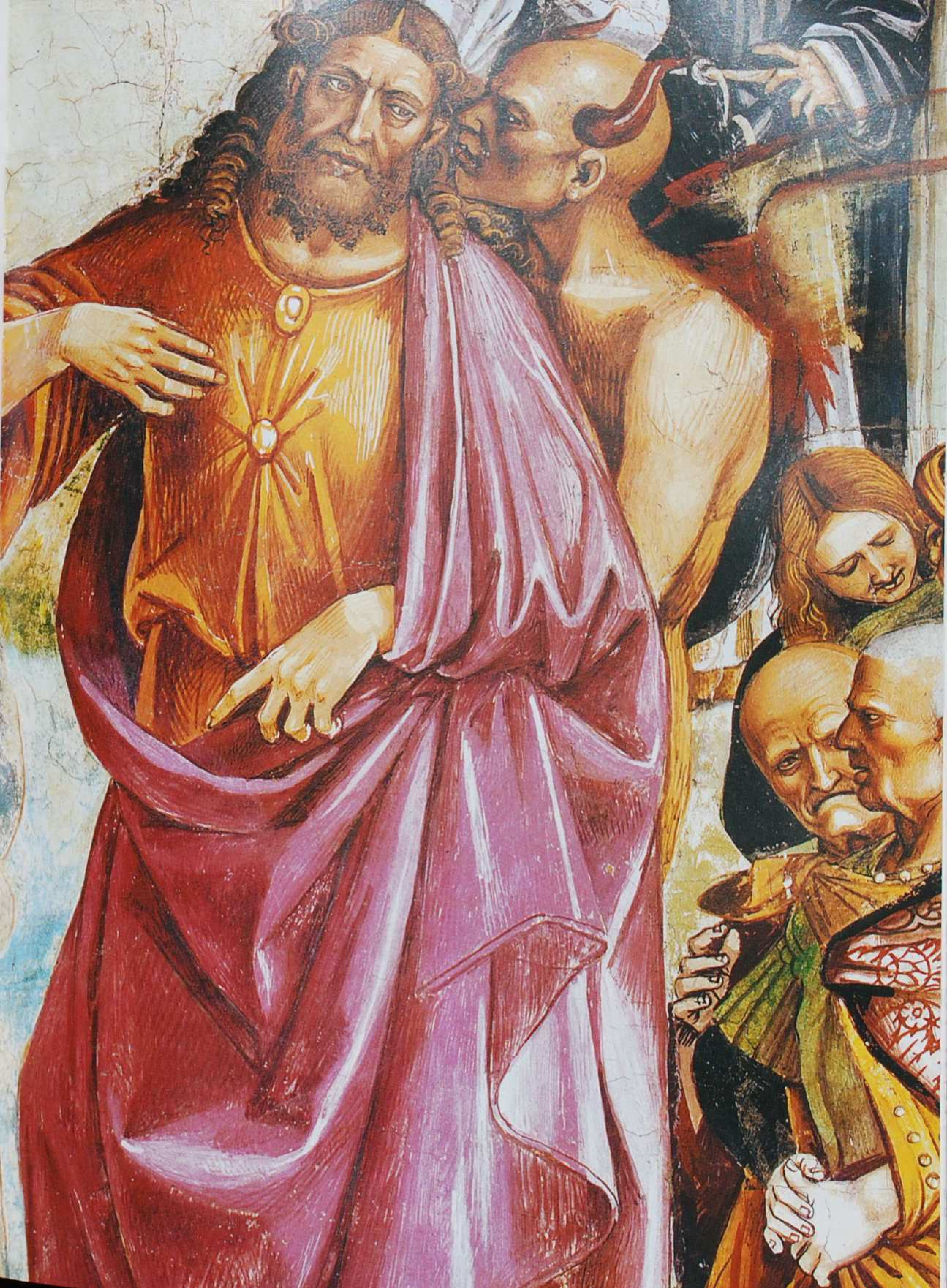
Liber Scivias, III, 1,14 (séc. XII)

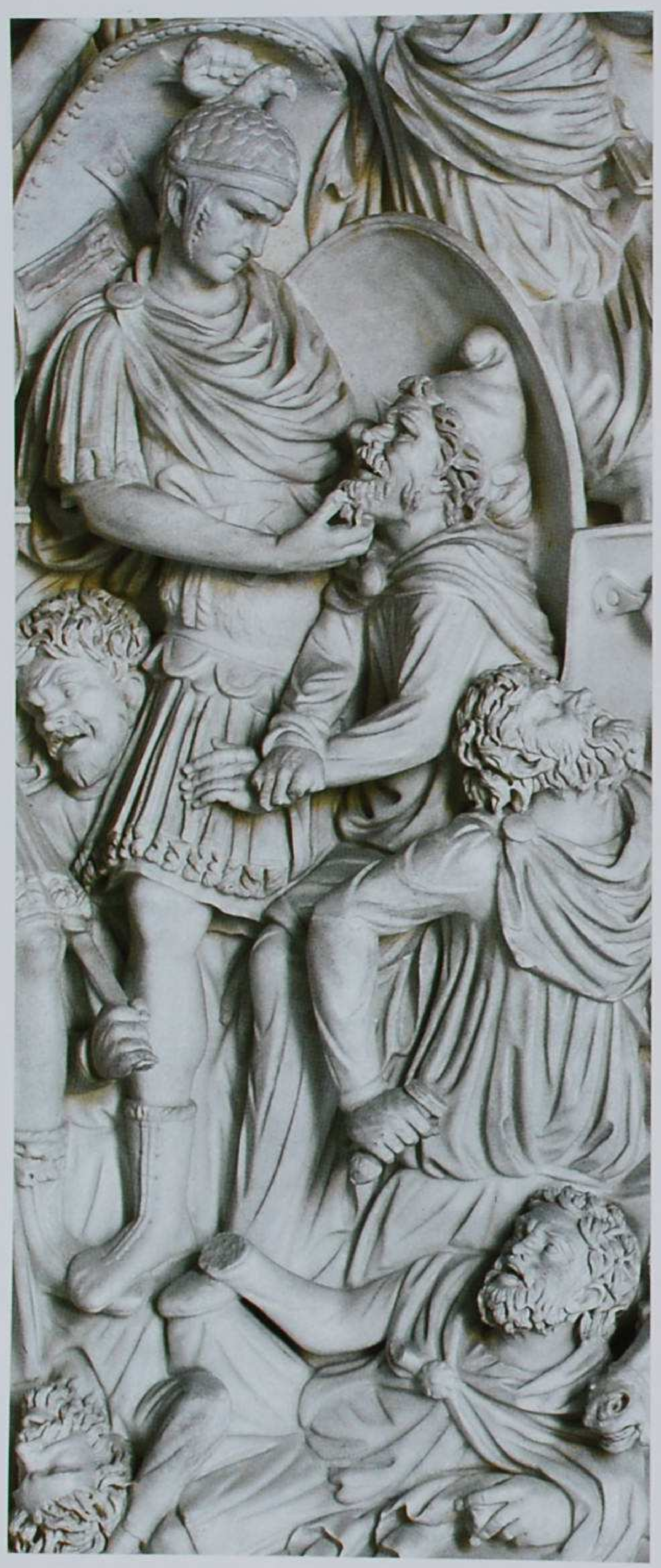
E como será que naquele lugar por onde se reconhece uma mulher, aparecerá uma cabeça monstruosa e toda negra? É que o filho da perdição, em sua loucura, virá com todas as astúcias da primeira sedução, e monstruosas torpezas e negras iniqüidades: tendo dois olhos de fogo, orelhas como de asno, nariz e boca como de leão, pelos quais enviará aos homens os atos de loucura do mais criminoso dos fogos e as vozes mais vergonhosas da contradição, fazendo-os renegar Deus, espalhando em seus sentidos o mais horrível fedor (...) e mostrando horrendos dentes de ferro.

Cursor mundi, 22.391-22.398

(séc. XIV)

A vinda de Cristo terá um tal fulgor
que, na luz potente do Senhor,
o Anticristo experimentará tal terror,
que os estercos, das tripas filhos,
vão lhe escorrer pelos fundilhos.
Por medo de Cristo, humilhado
e cheio de susto e de dor
assim morrerá, todo cagado.

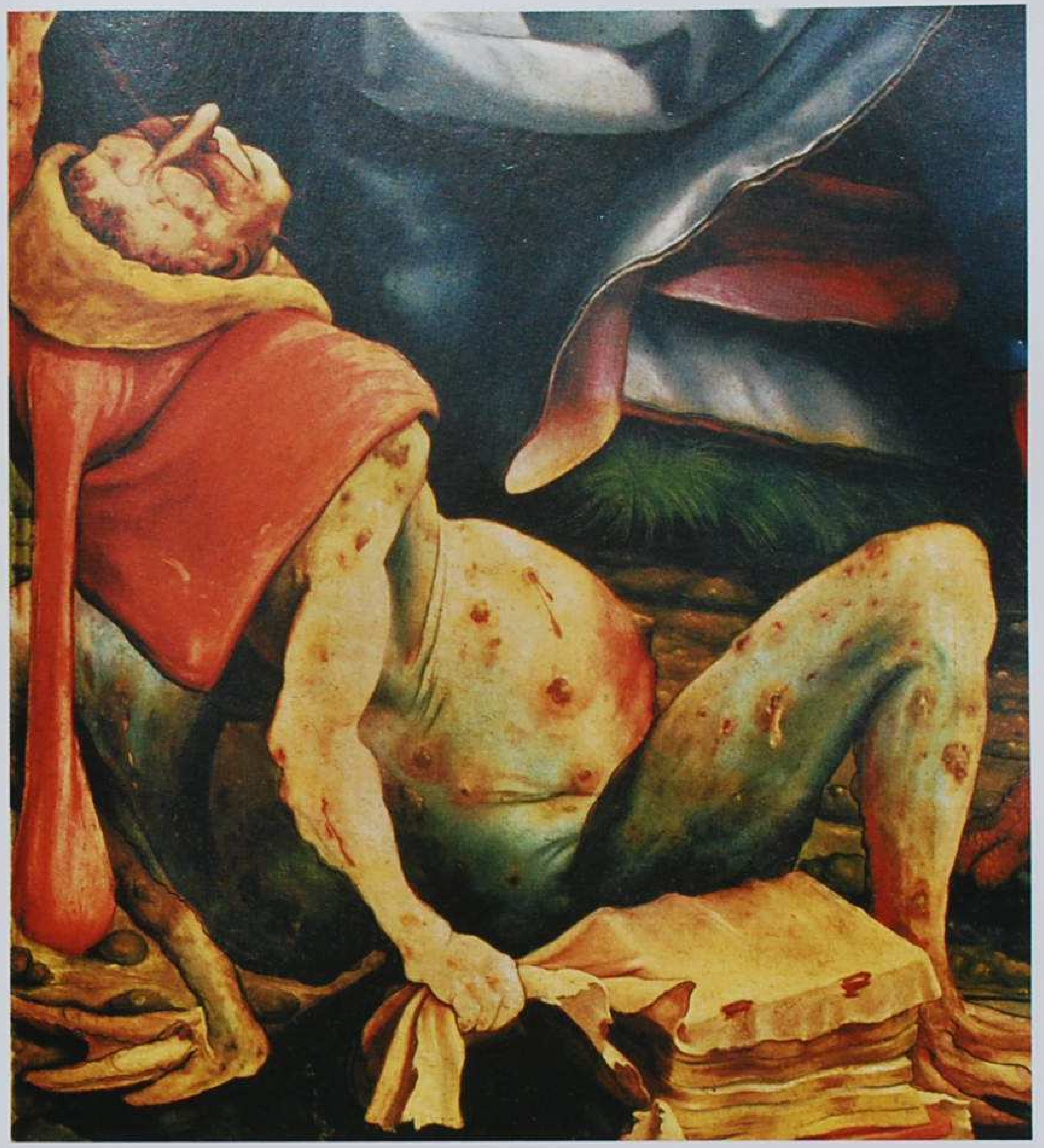




A feiúra dos bizantinos

Liutprando de Cremona
Relatório da embaixada a Constantinopla
(séc. X)

Em 4 de junho (968) chegamos a Constantinopla e, depois de sermos recebidos de modo desonroso para injuriar-Vos, ainda fomos tratados de forma vergonhosa (...) O vinho dos gregos, misturado com pez, resina e gesso, era imbebível para nós (...) Em 7 de junho, no dia santo de Pentecostes, compareci diante de Nicéforo, um ser monstruoso, um pigmeu de cabeça enorme, que parece uma toupeira pela pequenez dos olhos, enfeado por uma barba curta, larga, espessa e grisalha, cujo pescoço tem um dedo de comprimento e que parece um nativo de Íope pelo tamanho e densidade dos cabelos, um etíope pela cor, "com quem não gostarias de topar no coração da noite", de ventre obeso, seco de nádegas, de coxas longas demais para sua pequena estatura, pernas curtas, pés chatos e uma jaqueta de camponês muito velha, fétida e desbotada de tanto uso, calçado com sapatilhas de siciônio, de língua insolente, com o caráter de uma raposa, um verdadeiro Ulisses para perjúrios e mentiras (...) Uma multidão copiosa de mercadores e gente ignóbil, reunida naquela solenidade para receber e louvar Nicéforo, apinhava-se do palácio até S. Sofia ao longo da estrada, formando quase um muro, muito mal equipada com pequenos escudos e lanças baratas. Acrescente-se a esse horrível espetáculo que a maior parte do vulgo vinha aclamá-lo de pés descalços. (...) Mas seus dignitários, que desfilaram com ele em meio a toda aquela plebe descalça, também estavam vestidos com túnicas longas e esburacadas de tanta velhice (...) Durante aquela ceia torpe e desagradável, própria para bêbedos, cheia de óleo e condimentada com um péssimo líquido de peixe, fez-me várias perguntas sobre Vossa potência, sobre o reino e os soldados. E enquanto eu respondia cada uma delas com sinceridade, ele disse: "Mentes: os soldados de teu senhor não sabem cavalgar e nada conhecem dos combates a pé; a grandeza de seus escudos, o peso de suas couraças, o comprimento de suas espadas, o peso de seus elmos não os deixam combater (...) Nem mesmo no mar o teu patrão tem frotas em abundância. Só eu possuo o controle das forças marítimas e irei atacá-lo com meus navios, destruirei suas cidades litorâneas e reduzirei a cinzas as que ficam às margens dos rios."



Mathias Grünewald,
Tentações de Santo Antônio,
1515,
detalhe do altar
de Isenheim, Colmar,
Musée Unterlinden

em face
Sarcófago do imperador Ostiliano decorado com cenas de batalha entre romanos e bárbaros,
251 d.C.,
Roma,
Museo Nazionale Romano

O empestado

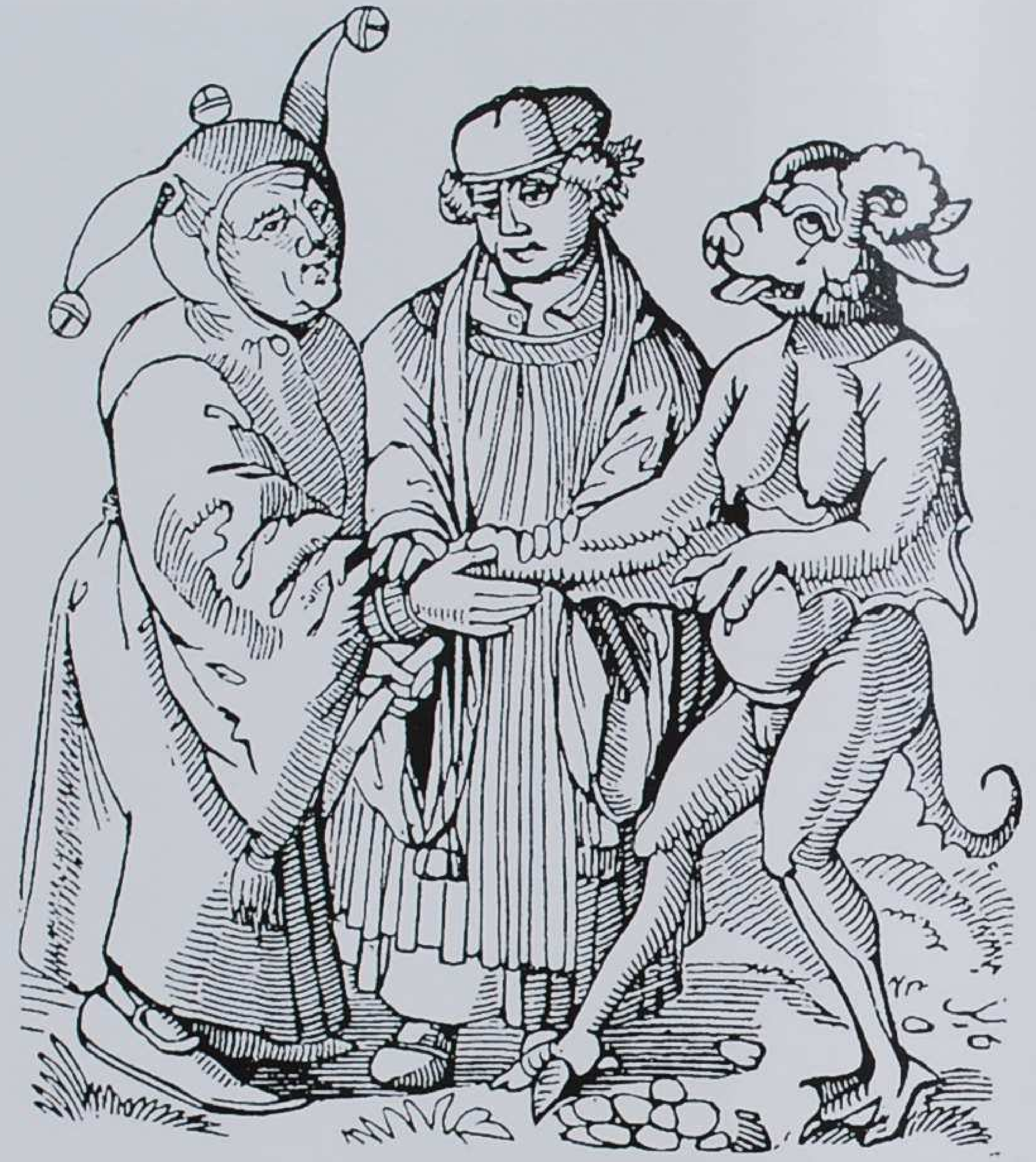
Tommaso Fasano
Da febre epidêmica sofrida em Nápoles no ano 1764. Livro três (1765)

Quem quiser entender melhor a força do hálito pútrido dos enfermos e particularmente das úlceras, chagas sórdidas, partes mortificadas e cancerosas, deve refletir que um único homem acometido de úlcera maligna, com a sânie que ela gera e acumula, produz em torno a seu corpo uma atmosfera fortíssima, nauseabunda e de tal eficácia que afeta quem lá entrar e respirar, a tal ponto que as pessoas não habituadas a observar tal espécie de doenças ou de naturezas asquerosas caem desmaiadas. Essa atmosfera corrompe o ar circunstante (...) e logo todos os corredores do hospital, de modo que acaba por contaminar as roupas e (...) o chão e as próprias paredes.

O cheiro do sarraceno

Felix Fabri
Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem (séc. XV)

Os sarracenos exalam um horrível bodum, por isso entregam-se a abluções contínuas de tipos diversos; e como nós não fedemos, eles não se importam que nos banhemos junto com eles. Mas não são igualmente indulgentes com os judeus, que fedem ainda mais. Eles nos aceitam de bom grado em seus banhos porque – assim como um leproso se alegra quando um homem são se junta a ele, porque assim o leproso não se sente desprezado e porque pensa que, do contato com o homem são, ele poderia tirar algum proveito para a própria saúde – sendo fétidos, os sarracenos ficam contentes de estar em companhia de quem, como nós, não fede.

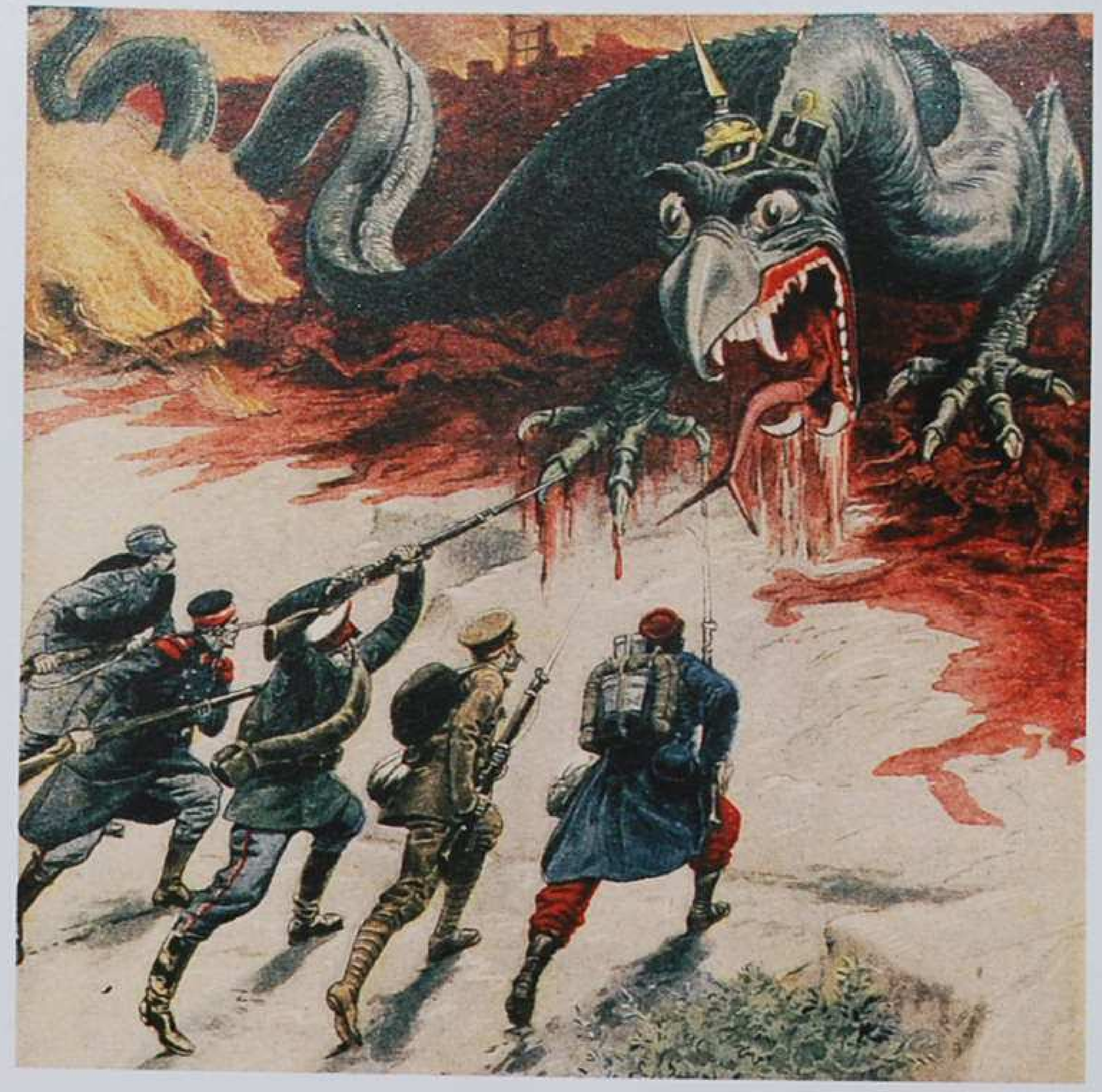


O pastor da igreja luterana (no centro) sela um pacto com um menestrel ou um louco e com o diabo, de Thomas Mumer, Von der Grossen Lutherischen Marren, 1522

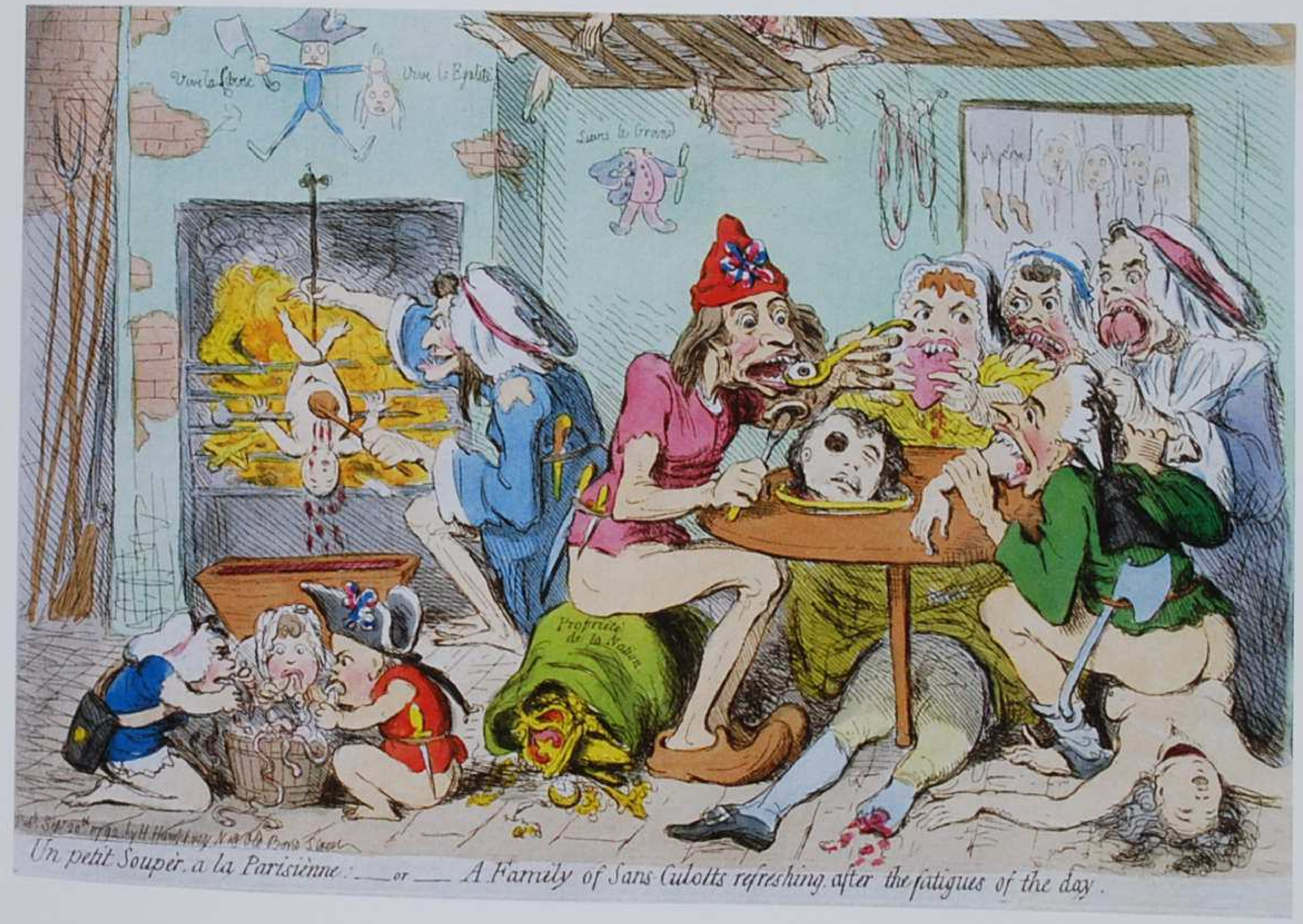
No mundo moderno, que sempre representou o inimigo religioso ou nacional com feições grotescas ou malignas, nasce a caricatura política. Foram ferozes, na época da Reforma, as caricaturas com as quais protestantes e católicos representavam o papa e Lutero. Durante a Revolução Francesa circularam caricaturas legitimistas que representavam os *sans-culottes* como canibais sedentos de sangue. Entre os séculos XIX e XX temos a caricatura anticlerical. Os patriotas italianos oitocentistas caricaturavam ferozmente o opressor austríaco (embora um texto delicioso como o de **Giusti**, apesar de descrever inicialmente a feiúra dos ocupantes, depois se enternece com aqueles soldados distantes de casa, devotados a rezar para um Deus comum). Mas em toda guerra o adversário é representado como monstruoso. Um certo Berillon escreveu, durante a Primeira Guerra Mundial, *La Polychésie de la race allemande*, onde demonstrava que o alemão médio produz uma quantidade maior de matéria fecal que um francês, e de cheiro mais desagradável.

É rica a seara de caricaturas antinazistas e antifascistas, mas é igualmente feroz, sobretudo durante a Guerra Fria, a caricatura anticomunista.

Os exércitos aliados contra o Kaiser, em "Le petit journal", 29 de setembro de 1914



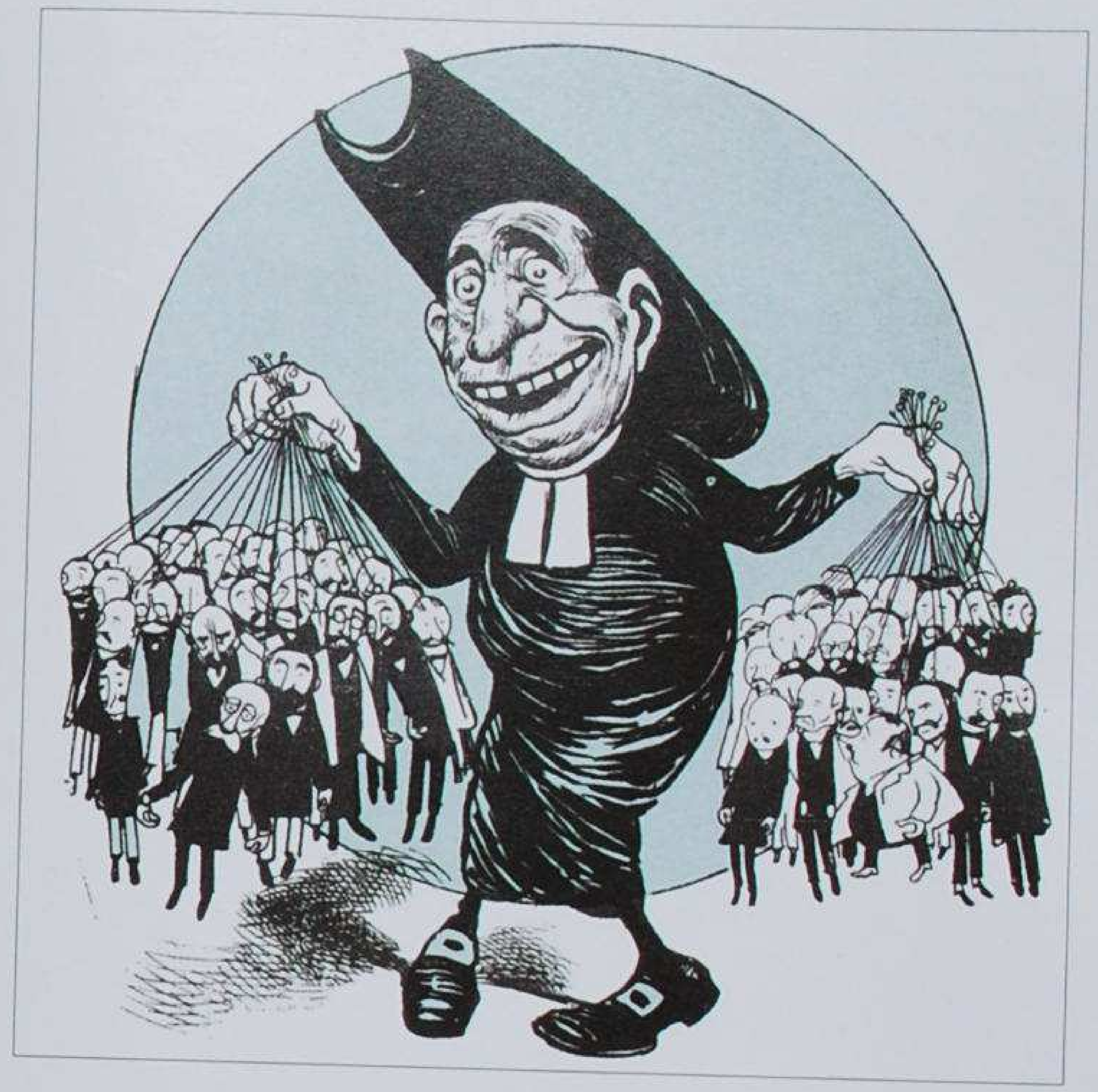
James Gillray, *Uma família de sans-culottes recupera-se depois da labuta da jornada,* publicado por Hannah Humphrey em 1792


Vive la Liberté
Vive le Egalité
Propriété de la Nation
Un petit Souper, a la Parisienne : __ or __ A Family of Sans Culotts refreshing, after the fatigues of the day.

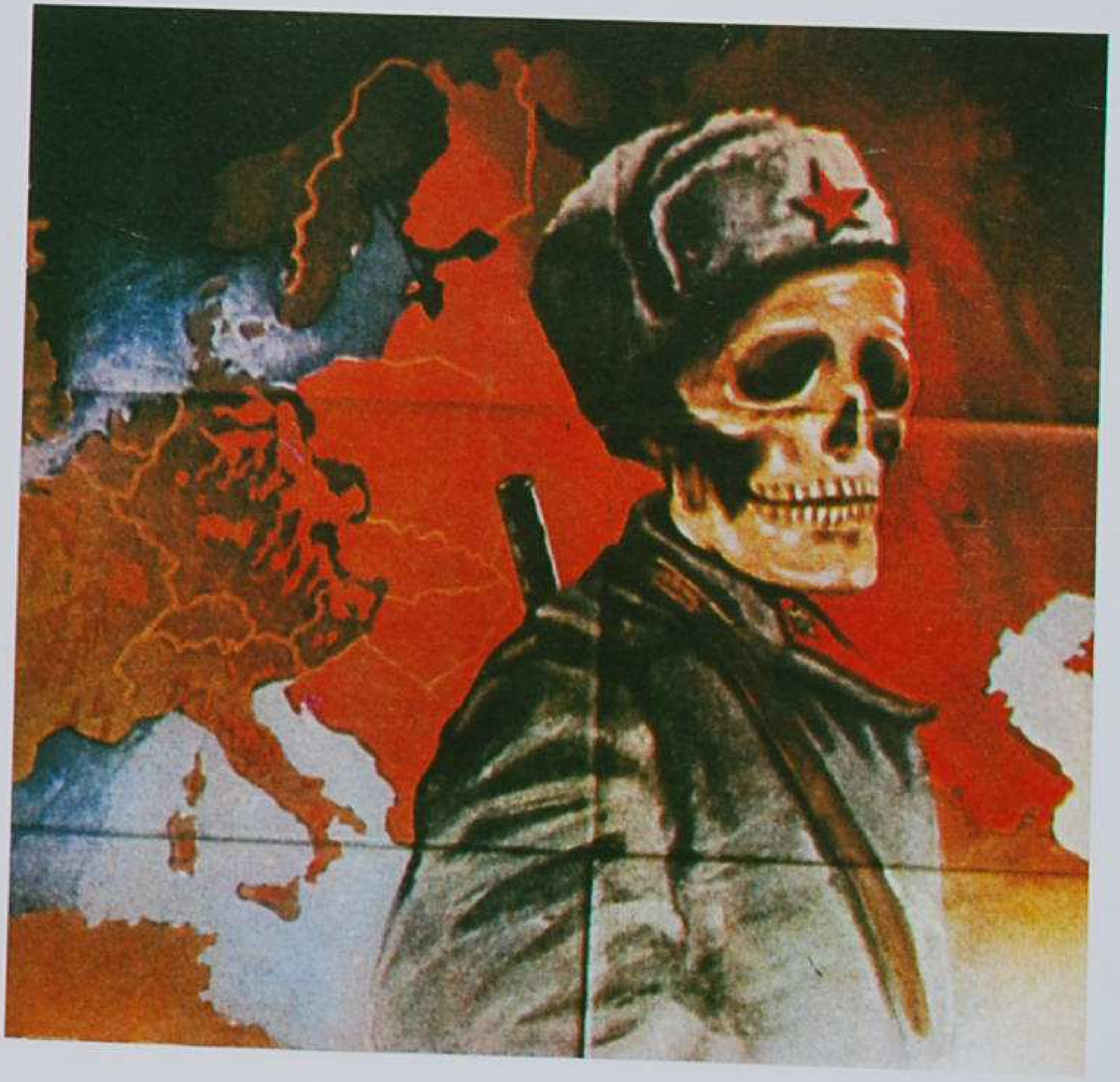
Os austríacos
Giuseppe Giusti
Santo Ambrósio (1846)

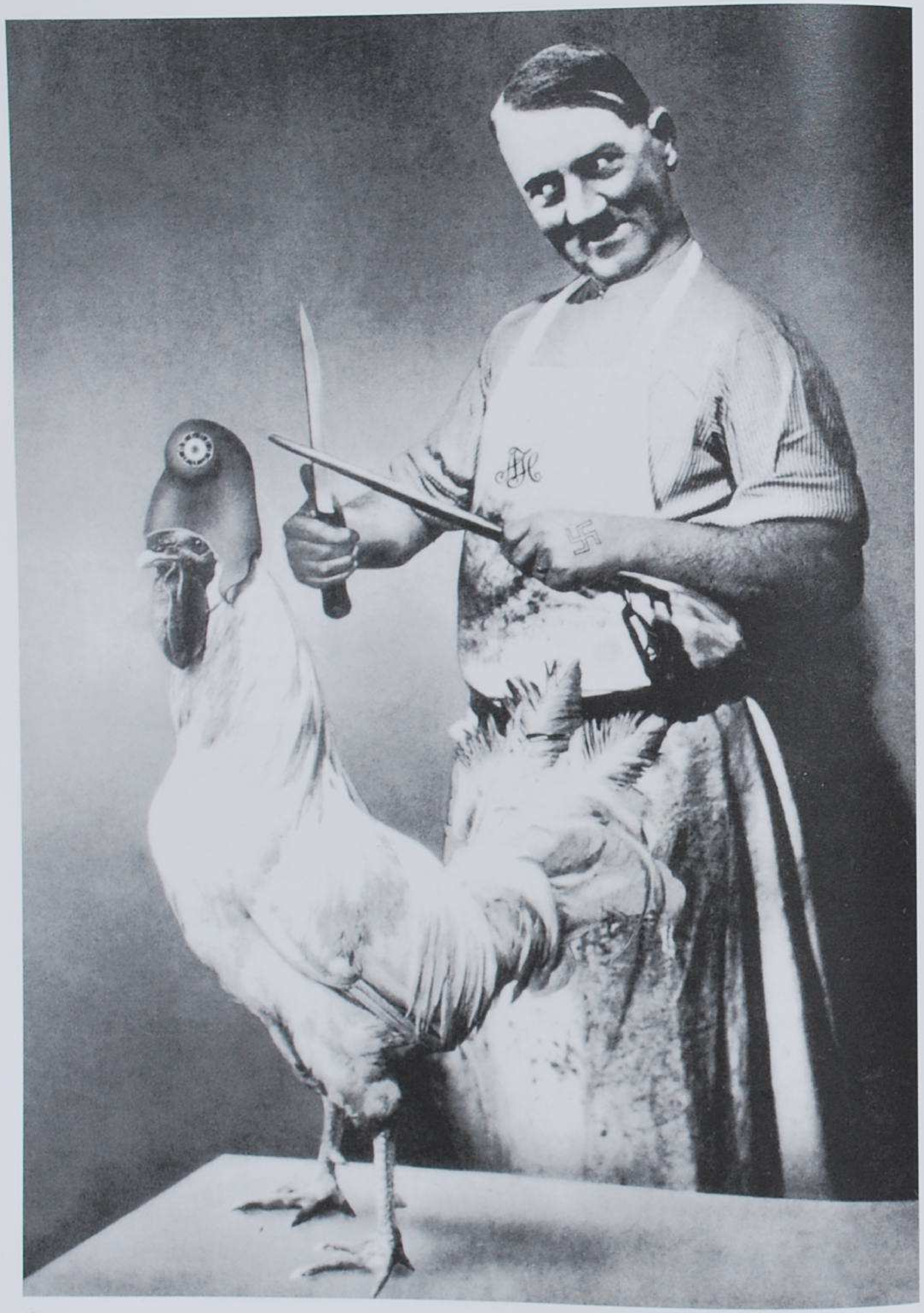
Vossa Excelência que me olha malsão
por uma ou outra simplória gracinha
e logo me tacha de antialemão
por querer botar os teutos na linha,
pois ouça esse caso em primeira mão:
estava eu bem cedo dando uma voltinha
e dei com a Sant'Ambrogio de Milão,
aquela velha, bem fora de mão (...)
Entro e a vejo apinhada de soldados,
daqueles soldados setentrionais,
boêmios e croatas trasladados
postos ali a vigiar, não mais:
de fato, pareciam empalados,
como soem fazer aos generais,
com fuças e bigodes espantados
diante de Deus, tesos como punhais.
Fiquei atrás: que ali naquele meio,
naquele magote, digo e não nego,
sentiria uma ponta de receio
do qual só lhe salva esse seu emprego.
Sentia um abafo e um bolor de permeio:
Excelência, pareciam de sebo,
naquela bela casa do Senhor,
até mesmo as velas do altar maior.
Mas enquanto se apressa o sacerdote
a consagrar o místico alimento
de súbita doçura me percute
nos lados do altar um som de
instrumento.
Das trombas guerreiras saíam notas
E eram como uma voz que se
encomenda
de gente que em duro estertor lamenta
e de tantos perdidos bens relembra.
Era o coro de Verdi a Deus sagrado,
o dos Lombardos míseros, sedentos;
aquele: "*O, Signore, dal tetto natio*"
canto que estremeceu tantos alentos.
De repente eu não estava mais em mim
E, como se transformados assim,
se tornassem gente da nossa gente,
entrei no bando involuntariamente.
Excelência, o trecho é belo, se entende
e nosso, e tocado como se deve
e com a arte no meio, e toda a mente
na arte, até o preconceito esmorece.
Mas retornei a meu estado corrente
assim que acabou o encanto tão breve;
mas eis que a modo de nova gracinha
daquelas bocas tais qual de fuinha,
um cântico tedesco lento, lento
pelo ar sagrado ergueu-se mais além
era prece e semelhava lamento,
de um som grave, serpeante, solene,
tal que ainda hoje me tira o alento;
e me surpreendeu que no duro cerne
desses fantoches estranhos de lenho
a harmonia tivesse aquele engenho.
N'alma de cantos ouvidos na infância
Senti no cântico o amargo dulçor
que só se aprende em doméstica
instância
e se repete nas horas de dor;
anseio de mãe querida a distância,
desejo imenso de paz e de amor,
do exílio o amarescente sofrimento
quase me fizeram perder o tento.
E quando calou, deixou-me pensoso
de juízos mais fortes e bem mais suaves.
A eles, pensava, um rei astucioso,
escravos lhes dá pra mantê-los presos;
os empurra da Croácia e da Boêmia,
como rebanho a invernar na marema.
Na dura vida e férrea disciplina,
mudos, zombados, solitários vão,
instrumentos de sôfrega rapina
que não lhes serve e talvez nem
saberão;
e aquele ódio que desaproxima
o povo lombardo do alemão,
serve a quem reina dividindo e teme
que um povo em outro povo ache um
irmão.
Pobre gente! tão distante dos seus,
jogados num país que os quer tão mal,
quem sabe o mais caro dos preitos seus
é mandar pros quintos o general!
Aposto que o detestam como os meus.
Aí, se não fujo, abraço um caporal,
agarrado em sua clava de nogueira,
e duro como um mastro de bandeira.

Vinheta anticlerical,
"O asno",
15 de janeiro de 1899



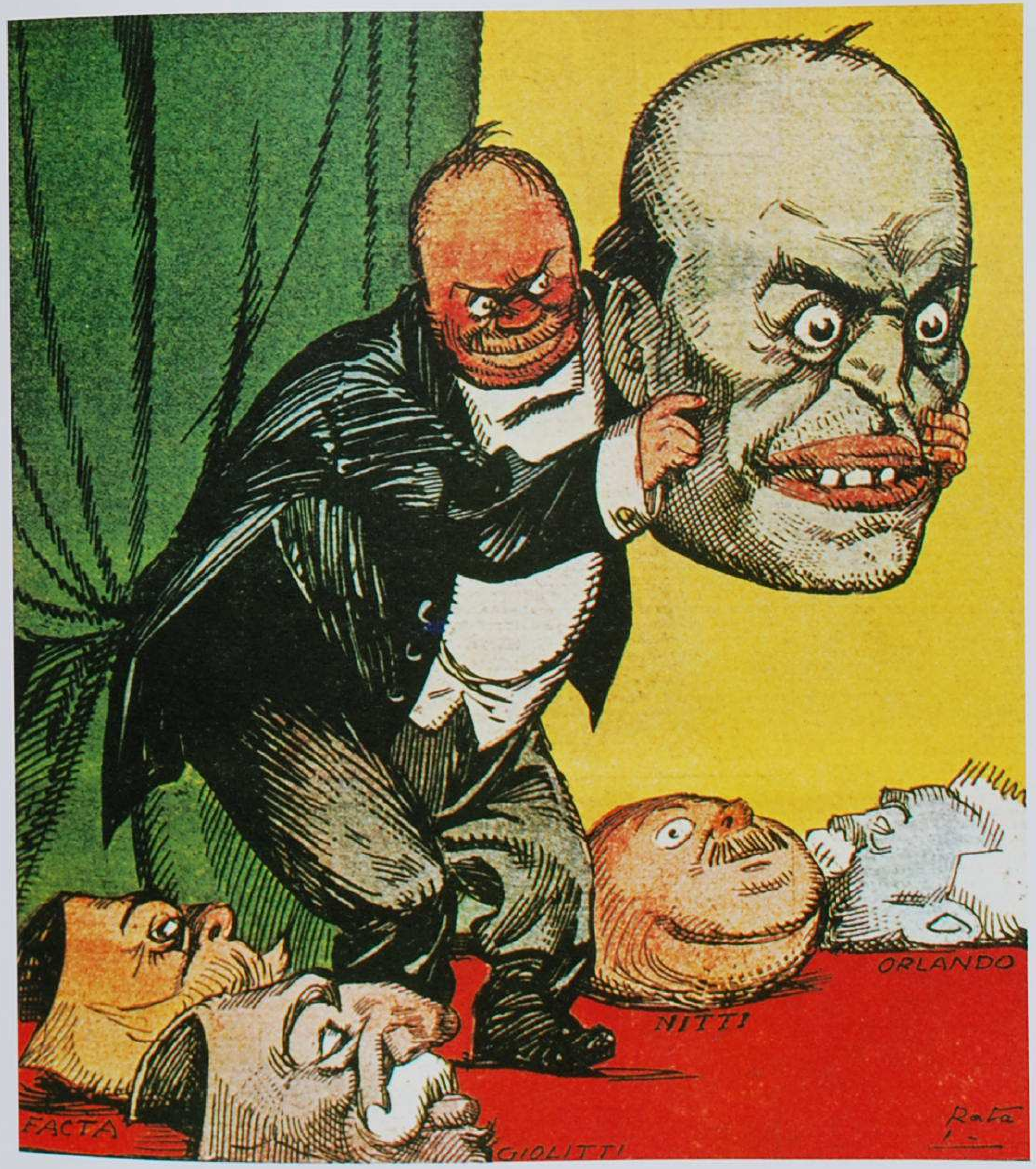
Cartaz
eleitoral
anticomunista,
1948

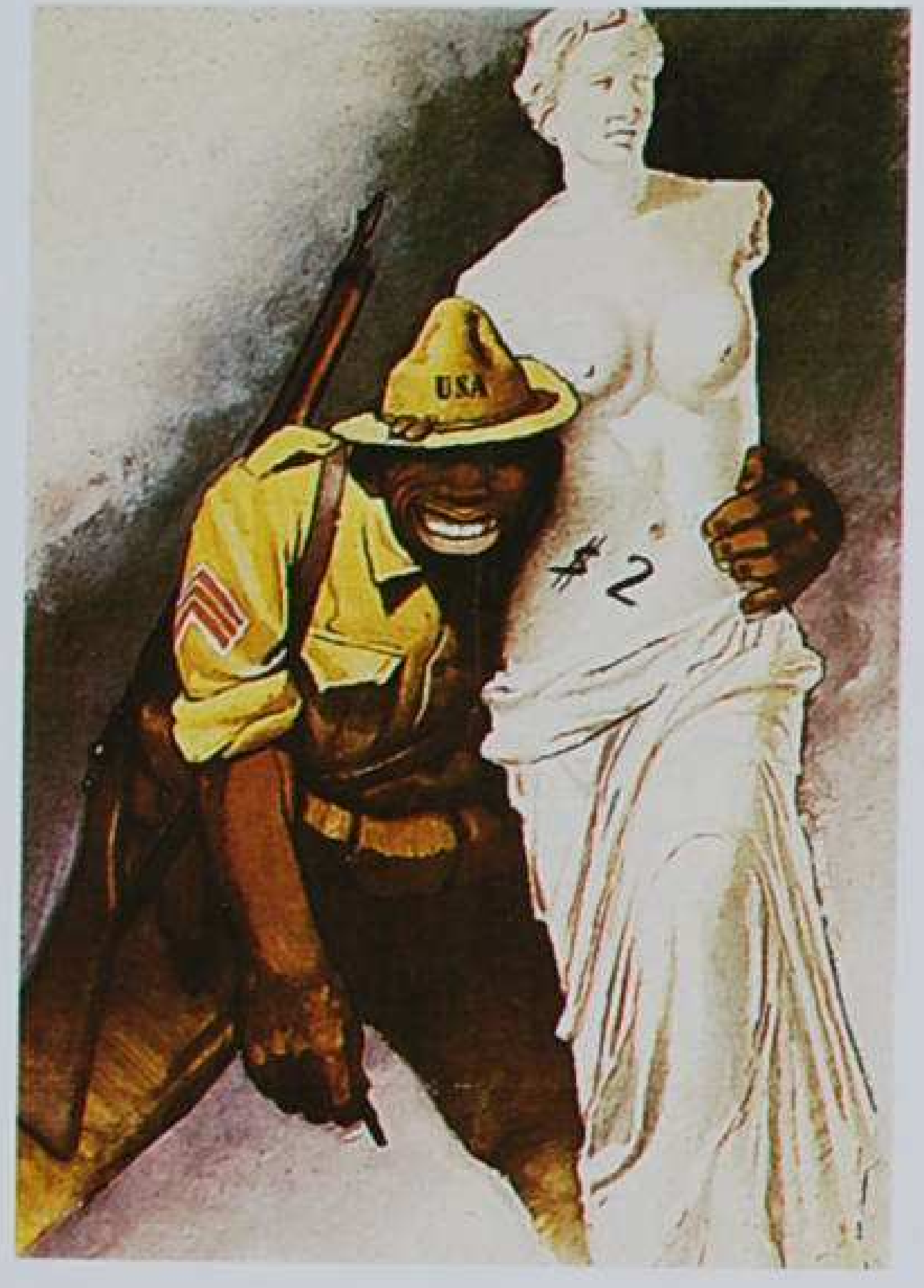




John Heartfield,
Não tenha medo,
ele é vegetariano,
fotomontagem
na revista *Regards*
de 7 de maio de 1936,
Alemanha, Snark
Archives

O capitalista italiano
adota o rosto
de Mussolini,
coleção
Giovanni Galantara,
fevereiro de 1923


ORLANDO
NITTI
FACTA
GIOLITTI
Rata



Gino Boccasile,
cartão-postal
de propaganda
antiamericana
da República
Social Italiana,
1943-1944

O doutor Fu Manchu

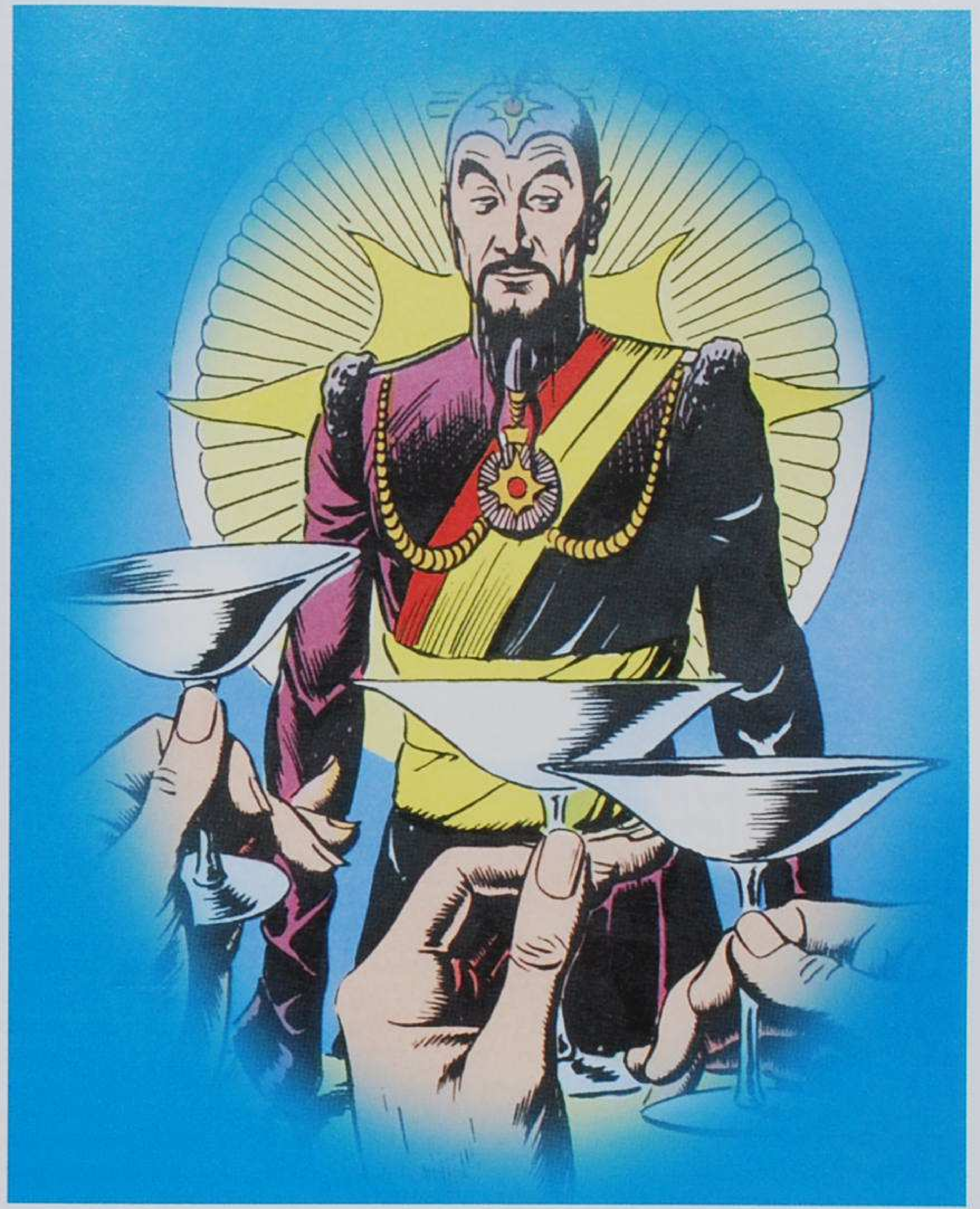
Sax Rohmer
A escrava de Fu Manchu (1933)
Usava uma simples veste amarela, nos pés calçava pantufas de solas bem espessas. Na cabeça tinha um pequeno chapéu preto, encimado por uma grande pedra de coral. Estava ali me olhando, com as mãos ocultas dentro das amplas mangas da roupa. O rosto daquele homem era o mais extraordinário que eu já vira em toda a minha vida. Era antigo, mas sem idade. Pensei que se Benvenuto Cellini fizesse uma máscara mortuária de Satanás em ouro, o resultado não seria muito distante do aspecto defunto e ao mesmo tempo vital daquele rosto, que me hipnotizava (...) *Aquele era o doutor Fu Manchu*!

O Negro

Verbete "Negro" (1798)
Encyclopaedia Britannica
Homo pelli nigra, nome dado a uma variedade da espécie humana, inteiramente negra, que se encontra na zona tórrida, especialmente naquela parte da África que se estende entre os trópicos. Na carnação dos negros encontram-se diversas esfumaturas; mas todos se diferenciam igualmente dos outros homens nas várias feições de seus rostos. Faces redondas, zigomas altos, fronte levemente elevada, nariz curto, largo e achatado, lábios espessos, orelhas pequenas, feiúra e irregularidade de forma caracterizam o seu aspecto exterior. As mulheres negras têm lombos muito pendentes e glúteos muito grandes, que lhes conferem a forma de uma sela. Os vícios mais conhecidos parecem ser o destino desta raça infeliz: costuma-se dizer que ócio, traição (...) calaram as reprovações da consciência. São estranhos a qualquer sentimento de compaixão e constituem um terrível exemplo da corrupção do homem quando deixado a si mesmo.

Anatomia da raça

Cesare Lombroso
O homem branco e o homem de cor. Leituras sobre a origem e a variedade das raças humanas, I-II (1871)
O crânio do europeu distingue-se por uma estupenda harmonia das formas: não é longo demais, nem redondo demais, nem demasiado pontudo ou piramidal. Em sua fronte, plana, vasta, ereta sobre o rosto, lêem-se em notas claras a força e o predomínio do pensamento: os zigomas, ou maçãs do rosto, não são distantes demais e o maxilar não se mostra muito proeminente; por isso é denominado *ortógnato*. O crânio do mongol, ao contrário, é redondo ou piramidal, com as maçãs do rosto muito distantes entre si, sendo chamado *eurígnato*; a esses caracteres associam-se a escassez da barba e dos cabelos, a obliqüidade dos olhos e a pele mais ou menos amarela ou olivácea. (...) Mas o hotentote forma uma variedade ainda mais singular da raça humana. O hotentote é, se é possível dizer, o ornitorrinco da humanidade, pois reúne as formas mais disparatadas das raças negra e amarela e algumas totalmente próprias, as quais compartilha com uns poucos animais que abundam em torno dele. Ao focinho saliente do negro, mistura o focinho alargado dos chineses. Seus dentes incisivos são forjados como uma bigorna. O cúbito, que é um osso do antebraço, conserva, como em alguns animais, aquele furo chamado de furo olecrânio que os nossos fetos apresentam. Os ossos dos dedos do pé são dispostos em degraus, como os tubos de uma gaita-de-foles. Os processos espinhosos das vértebras cervicais não possuem a bifurcação usual. Os cabelos inserem-se ao redor da cabeça e saem em feixes, em grupos, fora dos tegumentos como as cerdas de uma escovinha de roupa, de modo que um barbeiro que rapasse um boxímane teria diante de si uma cabeça jaspeada cá e lá como uma mesa de mogno salpicada de grãos de pimenta.



Alex Raymond,
Ming,
em *Flash Gordon*
(© King Features
Syndicate, Inc.)

Como sustentáculo para a missão civilizadora do homem branco, a representação do africano sempre foi impiedosa, não somente na narrativa e na pintura, mas também em textos de caráter científico como aqueles de **Lombroso**. Mas a ideologia do "fardo do homem branco" levou muitas narrativas a criar caracteres repulsivos referentes a qualquer etnia não-européia, do árabe desleal aos *thugs* indianos estranguladores, para não falar dos incontáveis chineses de rosto sinistro, mestres de todo tipo de crueldade. E isso aconteceu também nos quadrinhos: basta lembrar de Ming, de Alex Raymond, na saga *Flash Gordon*, cuja perfídia se mostra evidente em seus traços asiáticos, ou nos inimigos de James Bond, nos romances de **Ian Fleming**, que, muito mais do que nos filmes, são quase sempre mestiços ou agentes comunistas, e são verdadeiros monstros que parecem construídos no laboratório de algum *mad scientist*.

Goldfinger

Ian Fleming
007, Missão Goldfinger (1959)

A primeira coisa que impressionou Bond foi a falta de proporção de toda a figura. Era baixo, talvez um pouco mais de um metro e meio e, em cima do corpo tosco e pesado plantado sobre robustas pernas de camponês, a cabeçorra perfeitamente redonda ficava entalada entre os ombros. Dava a impressão de ter sido construído com pedaços tirados de outras pessoas.

Lésbica e soviética

Ian Fleming
007, Da Rússia com amor (1957)

Tatiana abriu a porta e, enquanto permanecia de pé sustentando o olhar da mulher sentada atrás de uma mesa redonda, sob a luz de uma lâmpada central, lembrou de repente de onde conhecia aquele cheiro. Era o cheiro do metrô de Moscou numa noite quente, um perfume barato que dissimulava eflúvios animalescos. Na Rússia, as pessoas ensopam-se literalmente de perfume, não importa se tenham tomado banho ou não, mas sobretudo quando não o tinham feito (...)

A porta do quarto de dormir se abriu e "Klebb" apareceu na soleira. "O que acha disso, minha cara?" O coronel Klebb escancarou os braços atarracados e girou sobre as pontas dos pés como uma modelo. Depois fez uma pose, com um braço esticado e o outro apoiado na cintura (...) O coronel Klebb vestia uma camisola de noite transparente de *crêpe de Chine* laranja, com um grande decote quadrado e longas mangas flutuantes. Sob a camisola, via-se um sutiã formado por duas rosas de seda artificial e calções à moda antiga da mesma seda, com elásticos acima dos joelhos.

De uma abertura da camisola destacava-se um joelho rugoso, parecido com um coco bem maduro, projetado para a frente na pose clássica de manequim. (...) Rosa Klebb tinha tirado os óculos e coberto o rosto com uma pesada camada de base, pó-de-arroz e ruge. Parecia a mais feia e velha de todas as prostitutas do mundo.

(...)

Levantou um braço e acendeu uma lâmpada vermelha sustentada por uma estatueta de vidro representando uma mulher nua. Em seguida, bateu levemente no sofá, a seu lado. "Apague a luz central, minha querida. O interruptor fica bem aí, perto da porta. E venha cá, sente-se aqui a meu lado. Precisamos nos conhecer melhor."

Dr. No

Ian Fleming
007, Licença para matar (1958)

Era pelo menos quinze centímetros mais alto que Bond, mas seu porte aprumado o fazia parecer ainda mais alto. O rosto também era longo e destacava-se de um crânio redondo e completamente calvo, até o queixo sutil, dando assim a impressão de uma gota de chuva de cabeça para baixo, ou melhor, de óleo, pois a pele tinha um colorido amarelo intenso, quase translúcido.

Impossível dizer a idade do dr. No: o rosto não tinha rugas, e as faces, profundamente cavadas sob os zigomas altos e pronunciados, eram lisas como marfim. As sobrancelhas, que recordavam Dalí, eram finas, negras e fortemente arqueadas como se fossem pintadas com a maquiagem de um prestidigitador. Logo abaixo, os olhos muito pretos e brilhantes, totalmente desprovidos de cílios, pareciam as bocas de duas pequenas pistolas, diretos, fixos e completamente desprovidos de expressão. O nariz fino inclinava-se sobre uma boca larga de corte sutil e que, apesar do sorriso permanente, denotava apenas crueldade e autoritarismo.

O queixo, fugidio, como Bond observaria em seguida, era ligeiramente deslocado de lado, o que dava a impressão de que as vértebras do pescoço eram rígidas.

Aquela estranha figura gigantesca parecia uma enorme larva venenosa envolta numa couraça metálica. Bond não ficaria surpreso se visse a parte de dentro se soltar para deslizar viscosa pelo chão.

O doutor No chegou a três metros deles e parou. "Desculpem-me por não apertar suas mãos", disse com voz inexpressiva, "mas é que não posso". Ergueu lentamente as mangas. "Não tenho mãos."

Mr. Big

Ian Fleming
007, Viva e deixe morrer (1954)

Sua cabeça parecia uma enorme bola de futebol, tinha duas vezes o tamanho normal e era quase absolutamente esférica.

A cor da pele ostentava um negro acinzentado, a cara era inchada e brilhante como a de um cadáver que tivesse ficado uma semana dentro de um rio. Não tinha cabelos, à exceção de um tufo grisalho acima das orelhas.

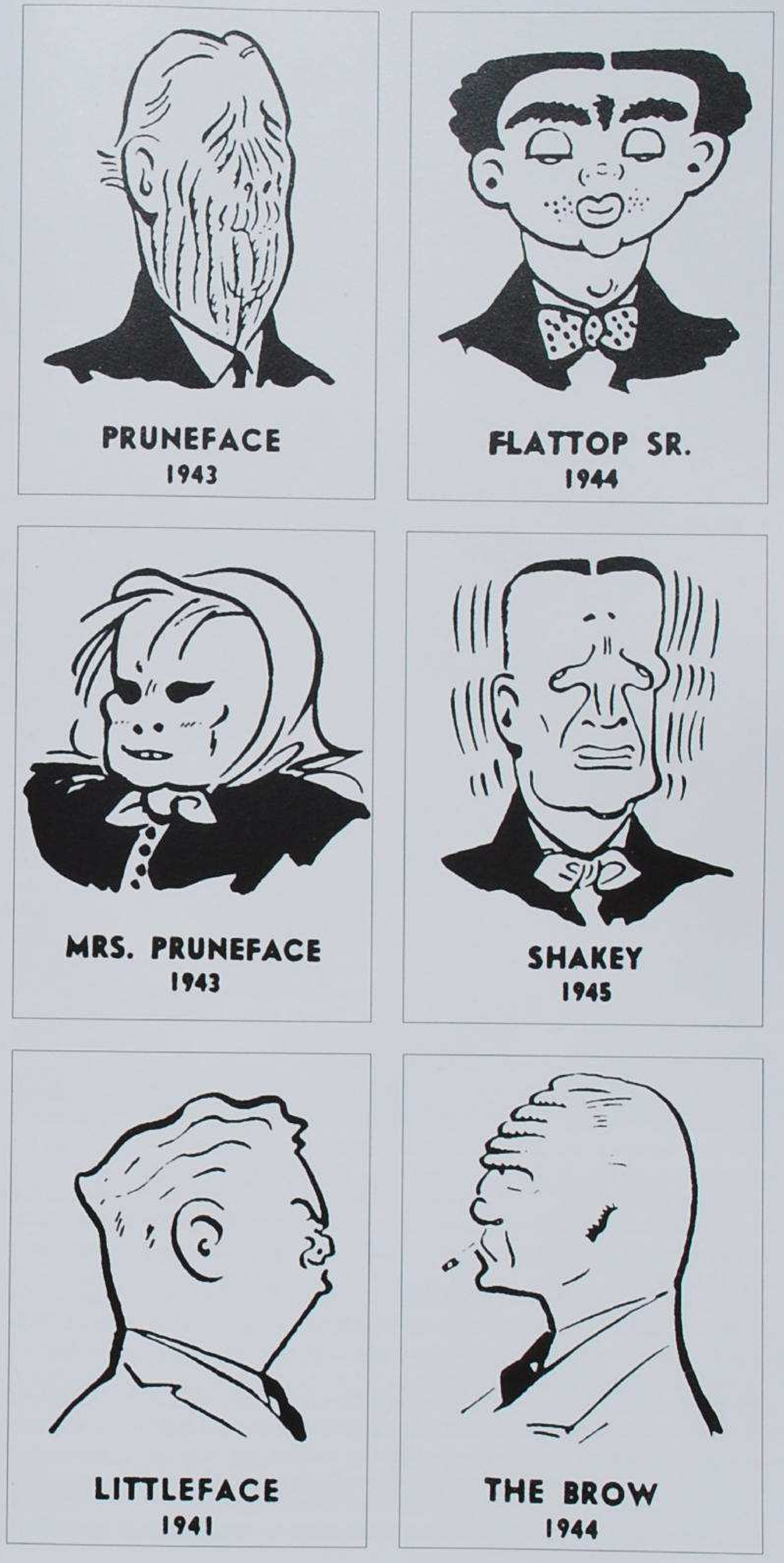
Também era desprovido de cílios e sobrancelhas e os olhos eram extraordinariamente distantes um do outro, de tal modo que era impossível fixar os dois ao mesmo tempo, mas só um de cada vez.

O olhar era firme e penetrante.

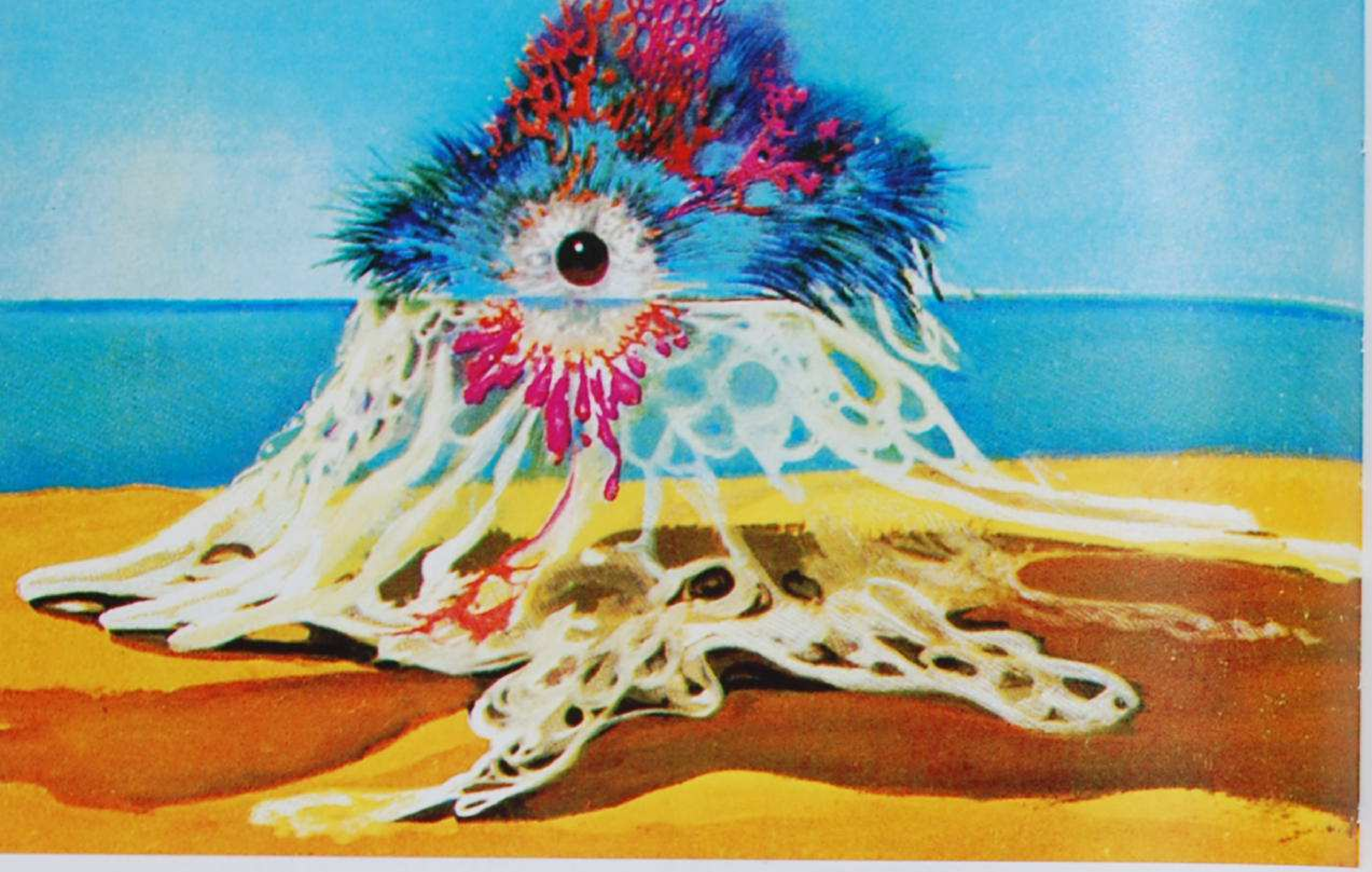
Quando seus olhos se detinham sobre alguma coisa, parecia que devoravam o objeto de sua atenção. Eram levemente saltados e a íris brilhava dourada ao redor de duas pupilas foscas e negras que no momento mostravam-se dilatadas.

Eram os olhos de um animal, não tinham uma expressão humana, e parecia que lançavam chamas.

O nariz era largo, mas não claramente negróide. As narinas não eram dilatadas. Tinha os lábios não muito protuberantes, mas grossos e escuros. Só os abria quando falava e agora os tinha alargado completamente pondo à mostra os dentes e as gengivas anêmicas.



Chester Gould, personagens de Dick Tracy, 1941-1946



A “coisa”
Howard Philips Lovecraft
O horror de Dunwich (1927)

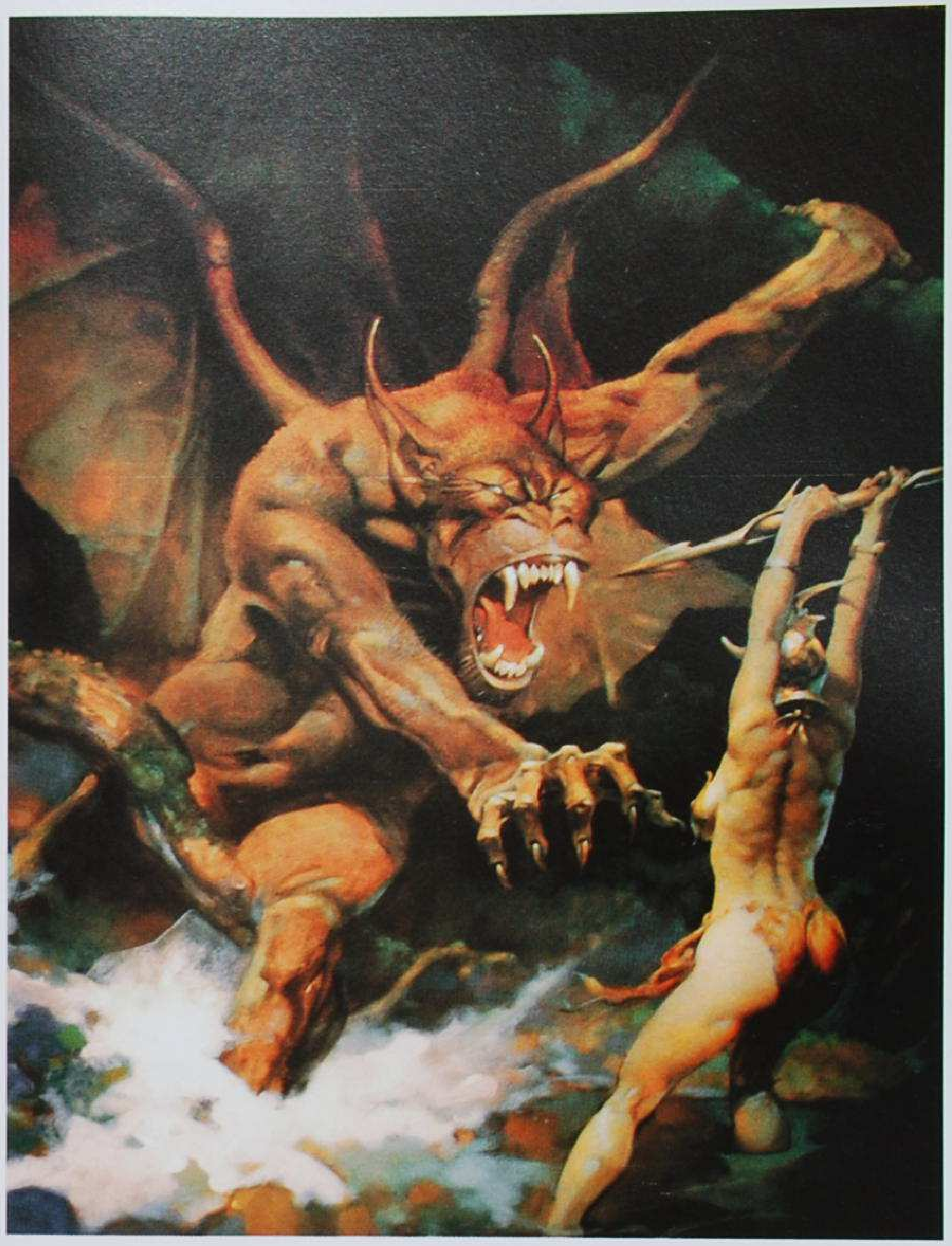
Os locais estavam saturados daquele cheiro atroz que o dr. Armitage conhecia bem demais e os três homens correram para a pequena sala de leitura de onde parecia vir o ganido do cão. Por um segundo, ninguém ousou acender a luz, depois Armitage, reunindo toda a sua coragem, acionou o interruptor. (...)

A *coisa* estendida sobre o chão, com cerca de dois metros e setenta de comprimento, estava deitada de lado e mergulhada numa fétida poça viscosa e amarelada. O cão tinha arrancado suas roupas junto com algumas tiras de pele. Ainda não era um cadáver, pois se torcia silenciosa e espasmodicamente, enquanto o peito palpitava em monstruoso unissono com o canto dos pássaros à espera. (...) Seria banal, e não totalmente exato, dizer que nenhuma pena humana poderia descrevê-la, mas pode-se afirmar sem susto que não poderia ser percebida com clareza por nenhum de nós: quer dizer, por ninguém que tivesse, sobre as formas da realidade, idéias muito estreitamente ligadas aos aspectos mais comuns da vida sobre a terra.

O ser era parcialmente humano, sem dúvida, com cabeça e mãos humanas, e no rosto caprino e sem queixo ainda se reconhecia a marca dos Whateley. Mas o torso e o resto do corpo eram de uma monstruosidade sem nome, e só graças às roupas, que os mantinham cuidadosamente escondidos, puderam caminhar impunemente sobre a terra. Da cintura para cima era semi-antropomorfo, embora o peito, onde o cão apoiava as patas, tivesse a pele dura e reticulada de um crocodilo ou de um jacaré.

O dorso era manchado de amarelo e preto, e lembrava a pele escamosa das serpentes. Mas da cintura para baixo, qualquer semelhança humana desaparecia e começava o puro pesadelo. A pele era totalmente coberta por uma densa pelagem negra e do abdome saltavam duas dezenas de longos tentáculos acinzentados terminando em rubras bocas com ventosas. (...) Sobre cada flanco, afundado em uma espécie de órbita rósea e ciliada, havia algo que parecia um olho rudimentar; e na raiz da coluna vertebral, no lugar de uma cauda, havia uma espécie de tromba ou antena com marcas anulares arroxeadas, com toda a aparência de uma garganta e uma boca mal desenvolvidas. As pernas, à exceção da pelagem negra que as cobria, assemelhavam-se às dos gigantescos sauros pré-históricos, sob os joelhos, onde a pelagem cessava, exibiam uma rede intricada de veias muito inchadas e terminavam em dois apêndices que não eram nem cascos, nem dedos. Sangue de verdade não havia; somente o fétido soro amarelado que escorria manchando o chão (...)

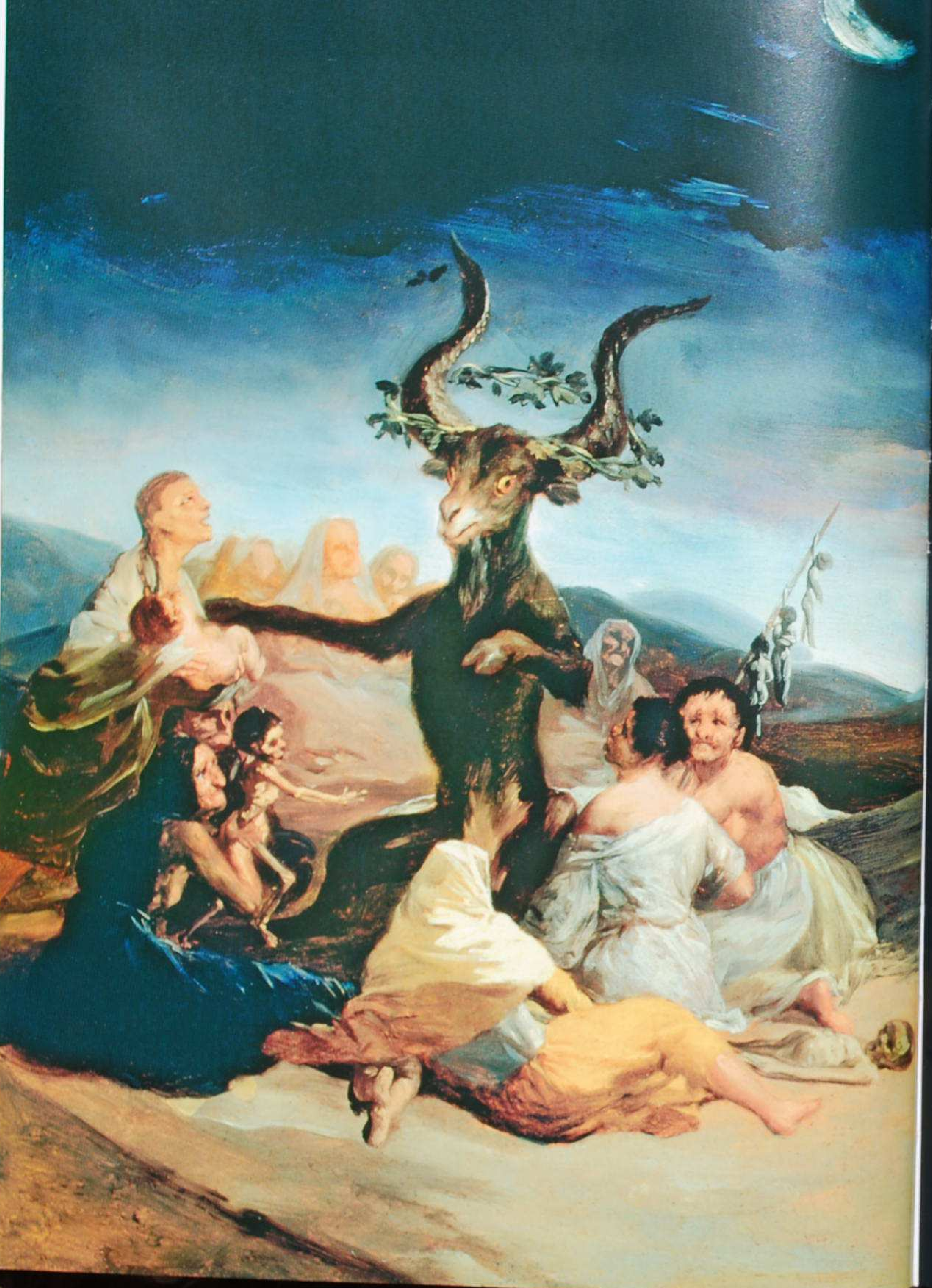
Quando o legista chegou, só encontrou uma massa viscosa e esbranquiçada e até o cheiro monstruoso tinha desaparecido quase completamente. A *coisa*, evidentemente, nunca tinha tido uma caveira ou um esqueleto...



Frank Frazetta,
A Bela e a Fera,
1995,
coleção particular

em face
Karel Thole,
capa de
Strisciava sulla sabbia,
de Hal Clement,
edições Urania, 1962

Nossa viagem pela feiúra do inimigo não pode se concluir senão com a primeira aparição daquele que será o Inimigo Galáctico, *The Thing*, a Coisa, o Inconcebível. Em **Lovecraft**, este ser amorfo ou pegajosamente polimorfo é ainda deste mundo e representa nossos terrores inconscientes, mas na ficção científica (romances e filmes) ele será apresentado como o invasor “alienígena”, o *Bug-eyed-monster*, o monstro de olhos de inseto que vem do espaço, bárbaro no sentido mais ancestral do termo, ameaçador e inassimilável, pois totalmente desumano. Ele é a personificação de cada inimigo e vem confirmar a tendência dos seres humanos a representar aquele a quem se *deve* odiar como desprovido de qualquer forma, fazendo dele, sempre, a última encarnação do Diabo.



Francisco Goya,
O Sabá das bruxas,
1797-1798,
Madri,
Museo Lazaro Galdiano

Capítulo VIII

Bruxaria, satanismo, sadismo

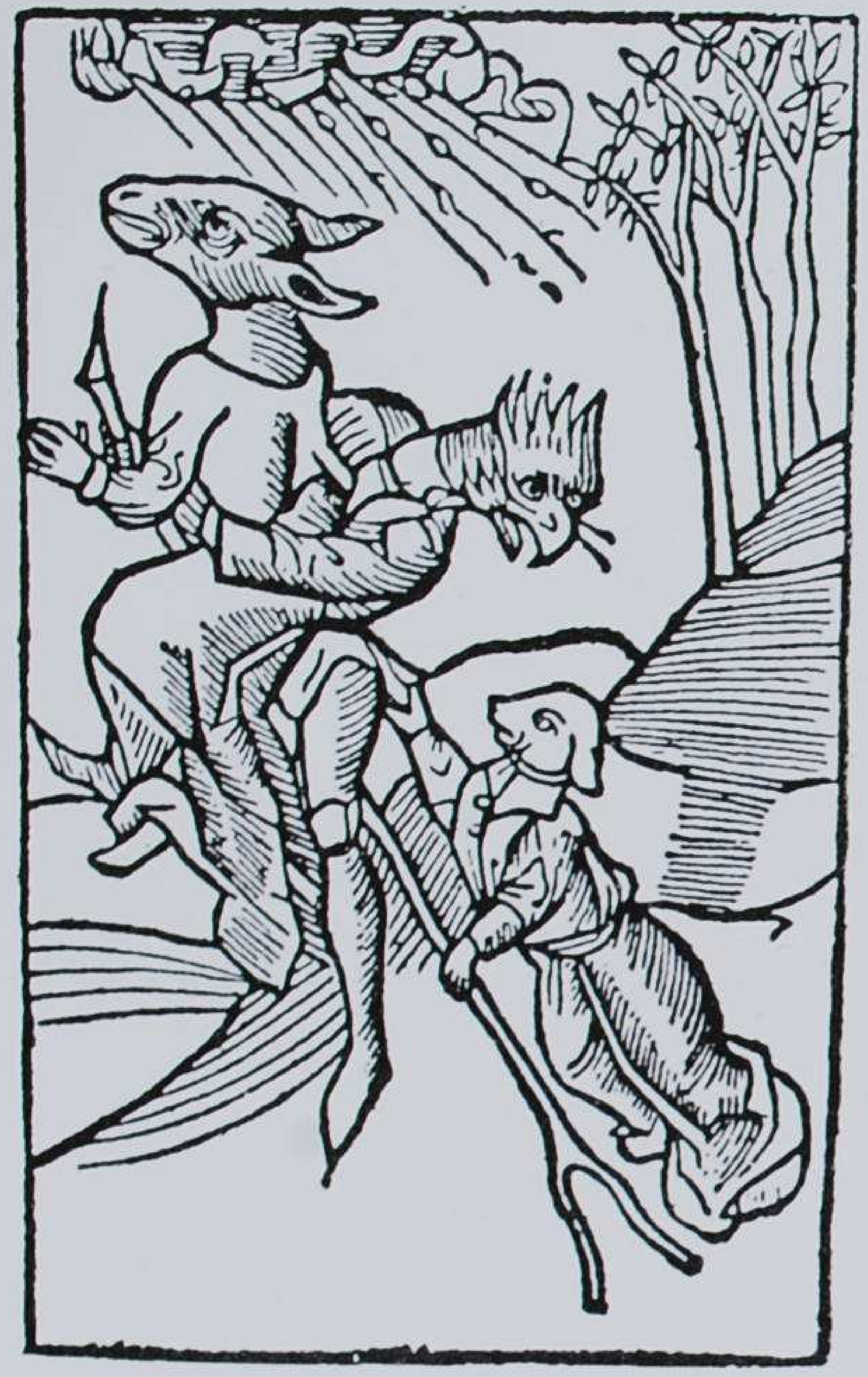
1. A bruxa

Seres diabólicos capazes de feitiçarias, filtros mágicos e outros encantamentos existiram desde a mais remota Antiguidade.

São nomeados no *Código de Hamurabi*, nos primórdios do segundo milênio a.C., na cultura egípcia, nos tempos de Assurbanipal no século VII a.C., na **Bíblia**, onde se fala da lapidação de necromantes e adivinhos. A cultura grega conhecia magas como Medéia e Circe, nas leis romanas das Doze Tábuas condena-se a magia negra e na literatura latina encontram-se vários testemunhos, como os de **Horácio** e de **Apuleio**.

Desde os primórdios, embora se reconhecesse que a magia negra era praticada tanto pelos homens (os feiticeiros) quanto pelas mulheres (as feiticeiras), graças a uma espécie de radicada misoginia o ser maligno era identificado de preferência com as mulheres. Com maior ênfase ainda, no mundo cristão o conúbio com o diabo não podia ser perpetrado senão por uma mulher. De fato, na Idade Média já se falava do sabá como uma reunião diabólica em que as bruxas entregam-se não apenas a encantos, mas também a verdadeiras orgias, mantendo relações sexuais com o Diabo, sob a forma de um bode, símbolo da concupiscência. Por fim, a imagem da bruxa que cavalga um cabo de vassoura (embora tenha se transformado na figura benévola da *Befana*, que traz presentes para as crianças no dia de Reis) representa uma clara alusão fálica.

A lenda não nasceu do nada. As chamadas bruxas eram velhas curandeiras que diziam conhecer ervas medicinais e outros filtros. Algumas eram pobres embusteiras que viviam da credulidade popular, outras estavam convencidas de que mantinham relações com o demônio e eram casos clínicos. Mas as bruxas representavam uma forma de subcultura popular.



Três bruxas com cabeça de asno, galo e cão, partem para o sabá, xilogravura em U. Molitor, *Von den Unholden oder Hexen,* Konstanz, 1489

A feitiçaria na Bíblia

Levítico, XX, 27

"O homem ou a mulher que, entre vós, forem necromantes ou adivinhos serão mortos, serão apedrejados, e o seu sangue cairá sobre eles."

As parcas

Dante Alighieri (1265-1321)

Inferno, XX, 121-123

E vês também aquelas que, mesquinhas, deixando a agulha e o fuso da urdidura, se inculcaram por magas e adivinhas.

Feiticeiras de Horácio

Horácio (65-8 a.C.)

Sátiras, 8

Eu mesmo vi Canídia, envolta numa veste negra, nus os pés e a cabeleira esparsa, ulular com Sagana maior. A palidez as deixava, ambas, com um aspecto horrível. Começaram a cavar a terra com as unhas e a lacerar com os dentes uma jovem cordeira: o sangue era jogado na fossa, para que pudessem evocar os Manes, as almas que lhes dariam respostas. E havia lá uma efígie feita de lã e uma outra de cera: maior a de lã que, com tormentos, controlava a menor; a de cera tinha a atitude súplice de quem está destinado a morrer como um escravo. Uma invocou Hécate, a outra a feroz Tisífone: e verias vagar serpentes e cães infernais, e a lua, toda rubra, esconder-se atrás dos sepulcros para não ser testemunha de tais horrores.

Transformado em asno

Apuleio (c. 125-180 d.C.)

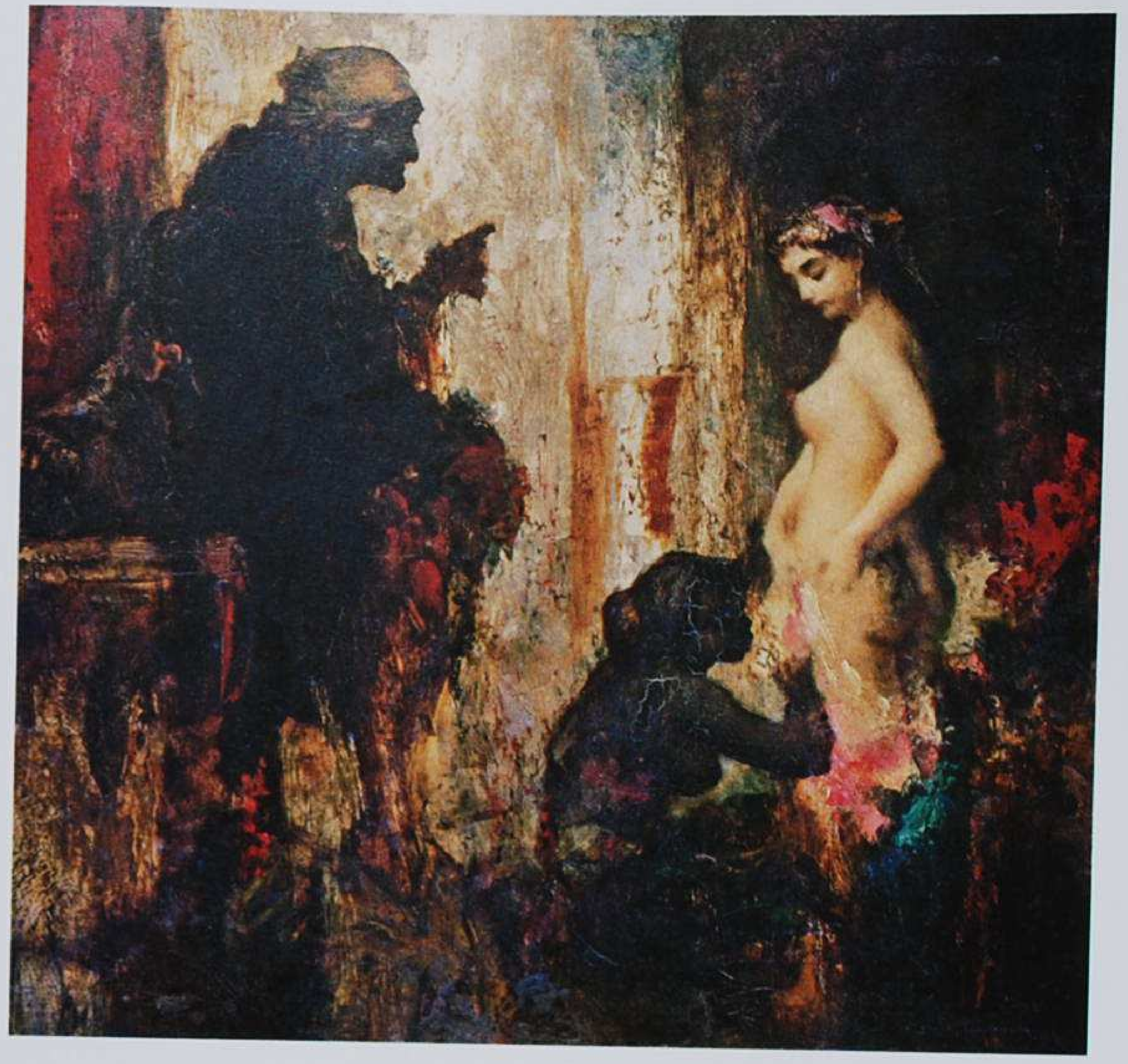
O asno de ouro, I, 13, III, 24

Mergulha a espada até a copa no lado esquerdo do colo. Depois aproxima da ferida um pequeno odre e recolhe todo o sangue que jorrava aos borbotões, com tanto cuidado que não se via por ali uma gota sequer. Eu vi tudo isso com meus próprios olhos! E depois, creio que para não esquecer nada do rito sacrificial, a brava Meroe enfia a mão na ferida até as entranhas, remexe bem e tira fora o coração de meu pobre companheiro, enquanto da garganta talhada por aquele golpe tremendo brota uma voz, ou melhor, um indistinto estertor que o alento gorgolejante produzia.

Entretanto, Pantia tamponava a ferida com a esponja onde ela era mais larga, e dizia: "Ó esponja nascida no mar, água de rio não deves passar."

Feito isso, estavam para sair, mas antes, puxando o meu leito, puseram-se todas as duas de pernas abertas sobre a minha cara e esvaziaram suas bexigas, inundando-me com um mijo fedentíssimo.

Então meus pêlos foram ficando grossos como cerdas e minha pele se fez dura como o couro, e na ponta das mãos os dedos já não eram separados, mas uniam-se em um único casco, e da extremidade da espinha dorsal ia nascendo um rabo enorme. Minha cara é enorme, a boca toda se alargava, as narinas se dilatavam, os lábios pendiam e cresceram-me desmesuradas e horripilantes orelhas peludas. E não tenho nenhum consolo nessa minha desgraçada transformação, salvo um: logo agora que não podia nem abraçar a minha Fotide, minha vara tinha ficado enorme!

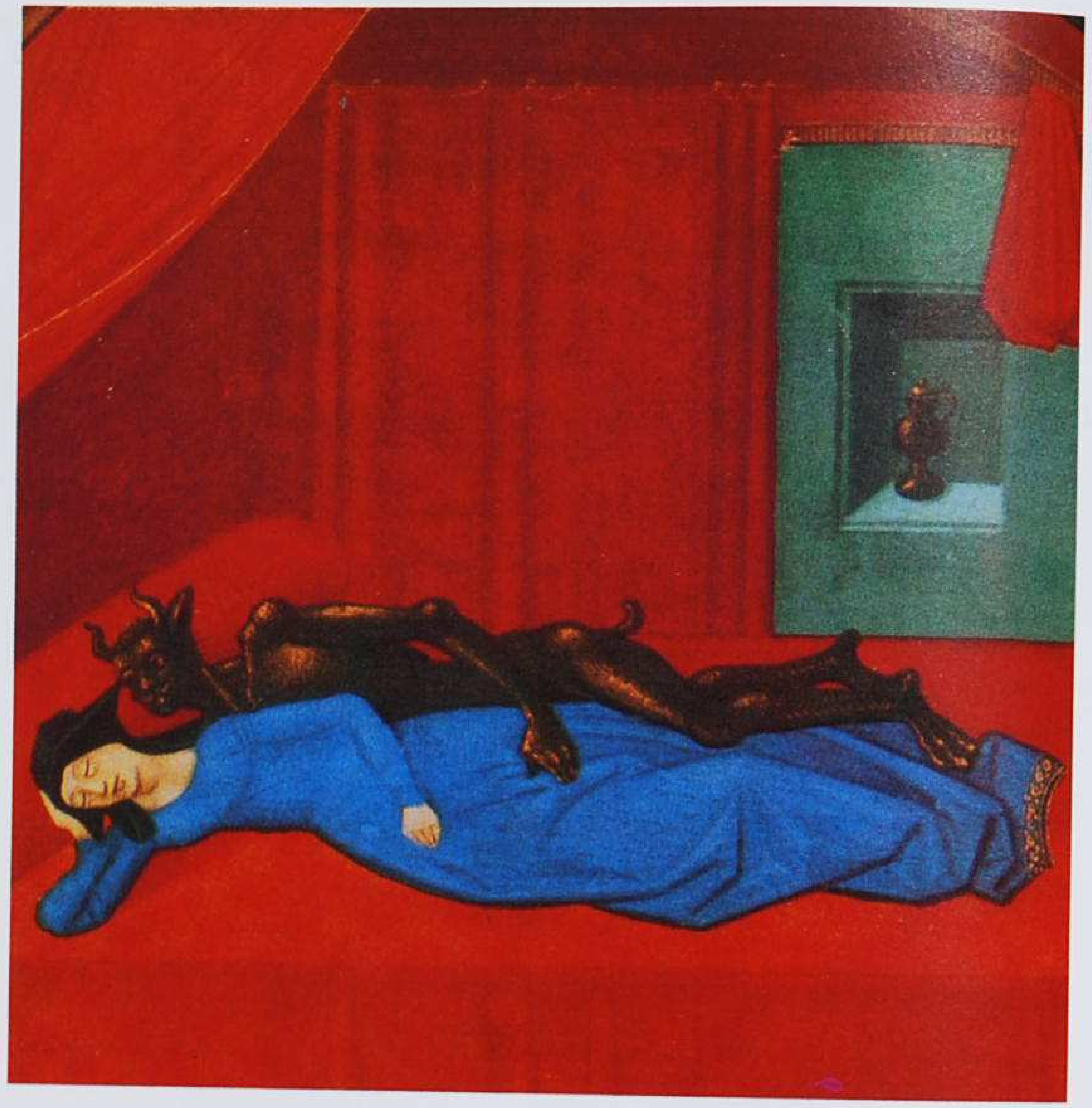


Escola francesa, *Preparativos para o Sabá das bruxas,* primeira metade do séc. XIX, Musée de Meudon

Existem, na Idade Média, documentos de condenação das bruxas, como uma bula de Alexandre IV, de 1258; também os teólogos falavam de feiticeiros e necromantes, como é o caso, por exemplo, de São Boaventura que adverte: "Em razão de sua sutileza ou espiritualidade, os demônios... em virtude de sua sutilidade e de sua potência, podem se introduzir no corpo do homem e atormentá-lo, a menos que sejam impedidos por um poder superior" (*Comentário às sentenças*, III, 8). As bruxas, contudo, não constituíam uma obsessão para o mundo eclesiástico.

Contrariamente à opinião corrente, a Idade Média não foi a época em que os processos contra as bruxas se difundiram. Foi antes a Idade Moderna, como prova o fato de que a mais rica iconografia sobre as bruxas começa no século XV. A Inquisição nasceu no século XIII, mas se ocupava principalmente dos hereges. No entanto, em 1484 aparece uma bula de **Inocêncio VIII** contra a feitiçaria, *Summis desiderantes affectibus*, e o papa encarrega dois inquisidores, **Heinrich Kramer** e **Jakob Sprenger**, de atuar com severidade contra as feiticeiras.

Foram eles que, alguns anos depois, publicaram o *Malleus Maleficarum* (*O martelo das feiticeiras*), tratado máximo contra a feitiçaria, no qual se ensinava como reconhecer tais infelizes, como interrogá-las, como submetê-las à tortura para fazê-las confessar seu pacto com o demônio.



História de Merlim, manuscrito do séc. XV, f. 62v

A bruxa pensa que é bruxa

Canon Episcopi (séc. IX)

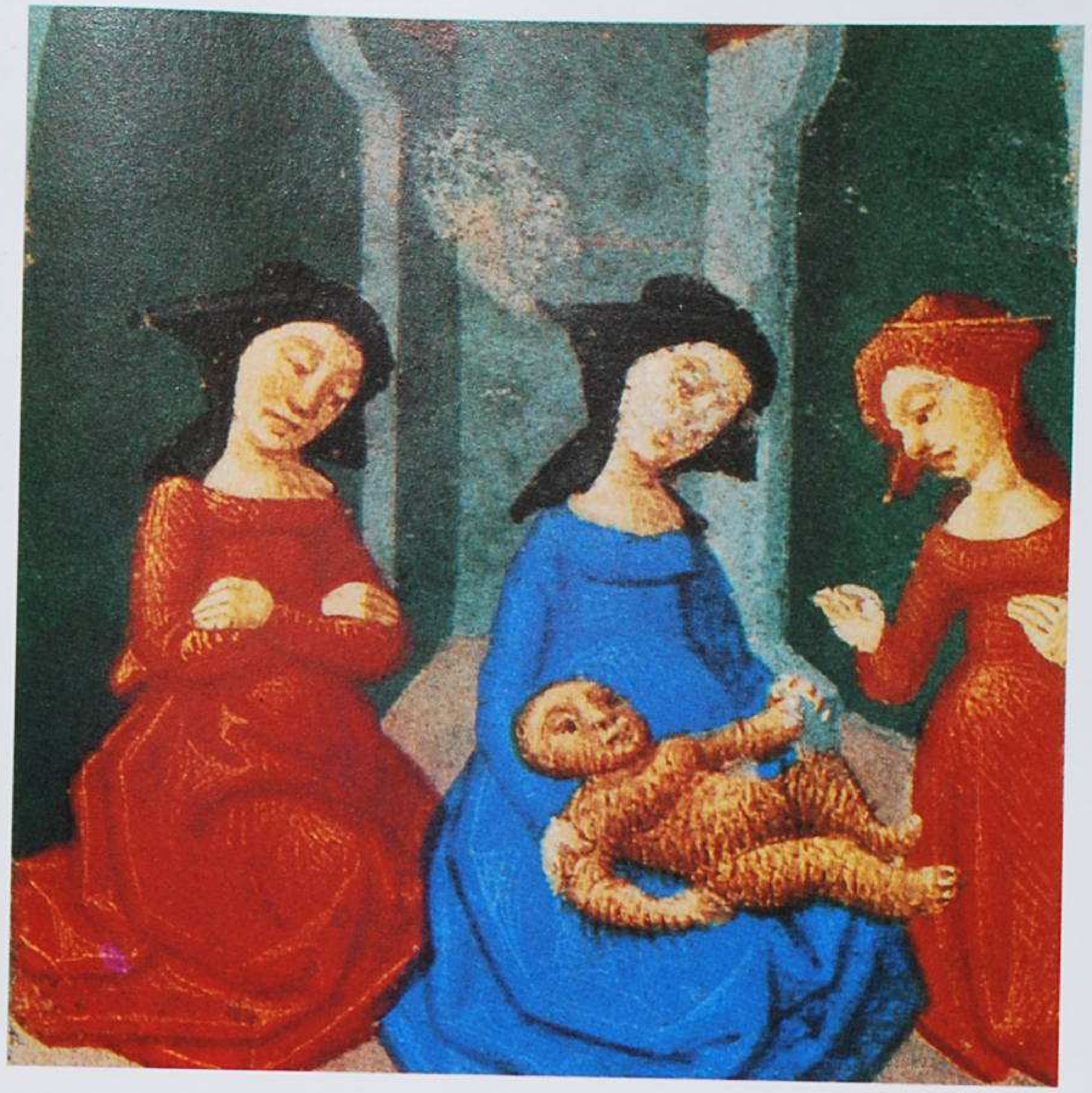
Certas mulheres depravadas, que invocaram Satanás e foram desviadas por seus logros e seduções, crêem e afirmam que durante a noite cavalgam certas bestas, em companhia de uma multidão de mulheres, no séquito de Diana (...) Os sacerdotes devem exortar constantemente o povo de Deus, pregando que essas coisas são de todo falsas e que tais fantasias não são evocadas na mente dos fiéis pelo espírito divino, mas pelo espírito maligno. Satanás, de fato, transforma-se em anjo da luz e toma posse da mente dessas mulherezinhas, submetendo-as por causa de sua pouca fé e incredulidade. Ele assume aspecto e aparências de pessoas diversas (...) e embora a mulher infiel experimente isso apenas no espírito, ela acredita que tudo acontece no corpo e não na mente.

A bruxa é realmente bruxa

Inocêncio VIII

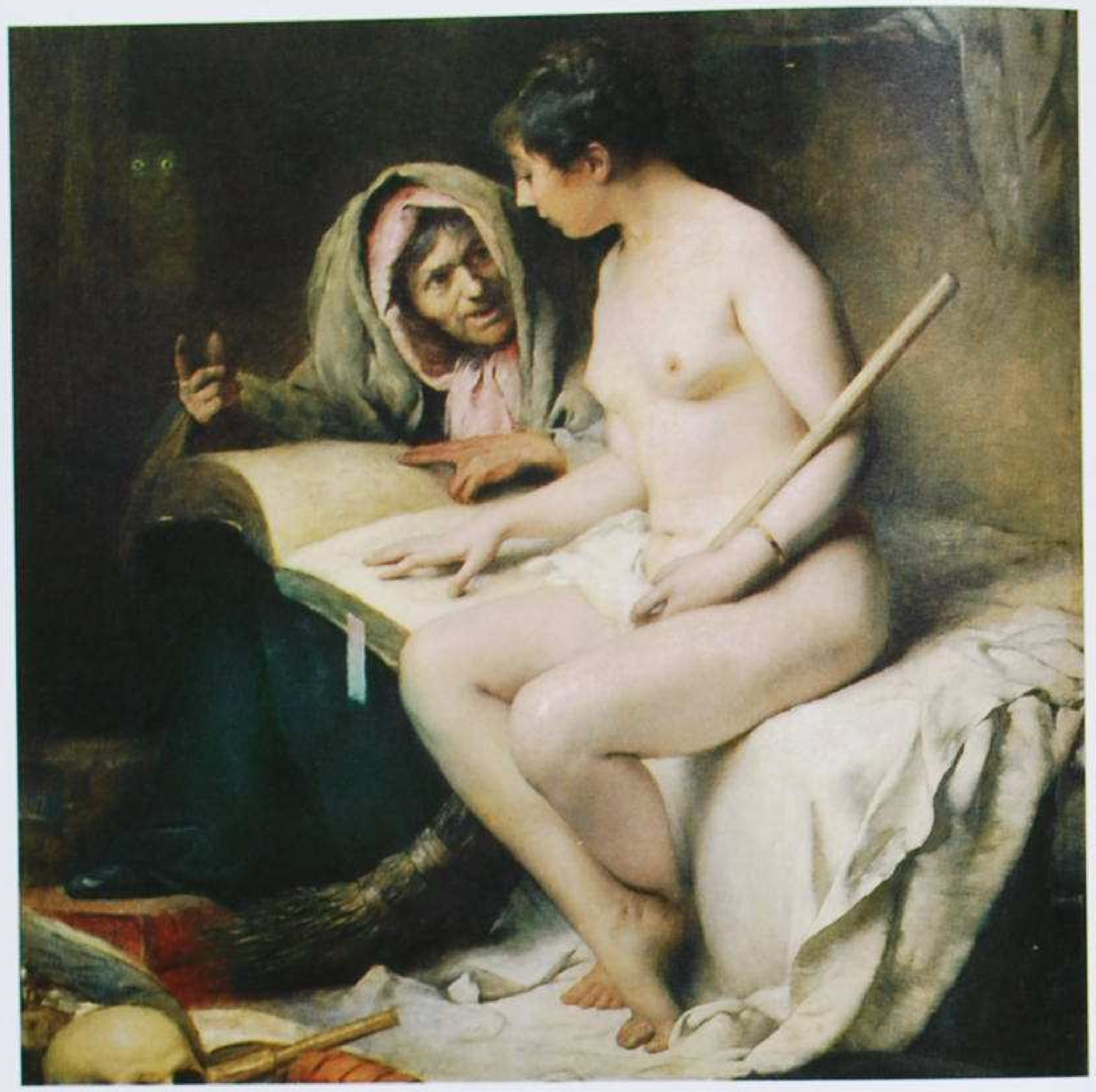
Summis desiderantes affectibus (1484)

Chegou-nos recentemente aos ouvidos – para nosso grande sofrimento – que em algumas regiões da Alemanha, (...) pessoas de ambos os sexos, esquecidas da própria salvação e desgarrando-se da fé católica, não hesitam em entregar-se carnalmente aos diabos íncubos e súcubos, a matar ou fazer definhar as progênies de mulheres, de animais, dos frutos da terra (...) através de encantamentos, malefícios, esconjuros e outras odiosíssimas práticas mágicas (...) Querendo impedir com remédios oportunos (...) que o flagelo da perversidade herética espalhe seus venenos contra almas inocentes, decretamos que se permita aos mencionados inquisidores Sprenger e Kramer o exercício do ofício inquisitorial naquelas terras, de modo que possam proceder, em tudo e por tudo, à correção (...) e punição daquelas pessoas, pelos excessos e crimes supracitados.



História de Merlim, manuscrito do séc. XV, f. 63v

Assim, os processos e a condenação das bruxas à fogueira ou ao enforcamento explodem entre os séculos XVI e XVIII, não somente no mundo católico, mas também e sobretudo no mundo protestante (visto que Lutero as definia como "prostitutas do diabo", acusando-as de roubar leite, suscitar tempestades, cavalgar bodes e atormentar crianças no berço) e não apenas na Europa, mas também e com particular virulência na Nova Inglaterra, onde ficaram tristemente célebres os processos de Salém, em 1692, que mandaram para a forca dezenove mulheres. As feiticeiras apareceram muito na literatura, basta pensar nas bruxas de **Shakespeare** e naquelas da Noite de Valpurga, no *Fausto* de **Goethe**. Mas a literatura mais rica nesse aspecto refere-se à polêmica sobre a feitiçaria. Enquanto **Cardano** sustentava que as bruxas não passavam de mulherezinhas supersticiosas (antecipando a interpretação psiquiátrica moderna), acreditam na bruxaria autores como Ian Wier (*De praestigiis daemonum*, 1564), Jean Bodin (*La Démonomanie des sorciers*, 1580), Martinho del Rio (*Disquisitionum magicarum libri sex*, 1599), Francesco Maria Guazzo (*Compendium maleficarum*, 1608), Joseph Glanvil (*Saducismus triumphatus*, 1681) e Cotton Mather, que teve um papel (embora controverso) nos processos de Salém. Tentativas de desmitificação tiveram lugar apenas no século XVIII, com autores como Tartarotti (*Del congresso notturno delle lamie*).



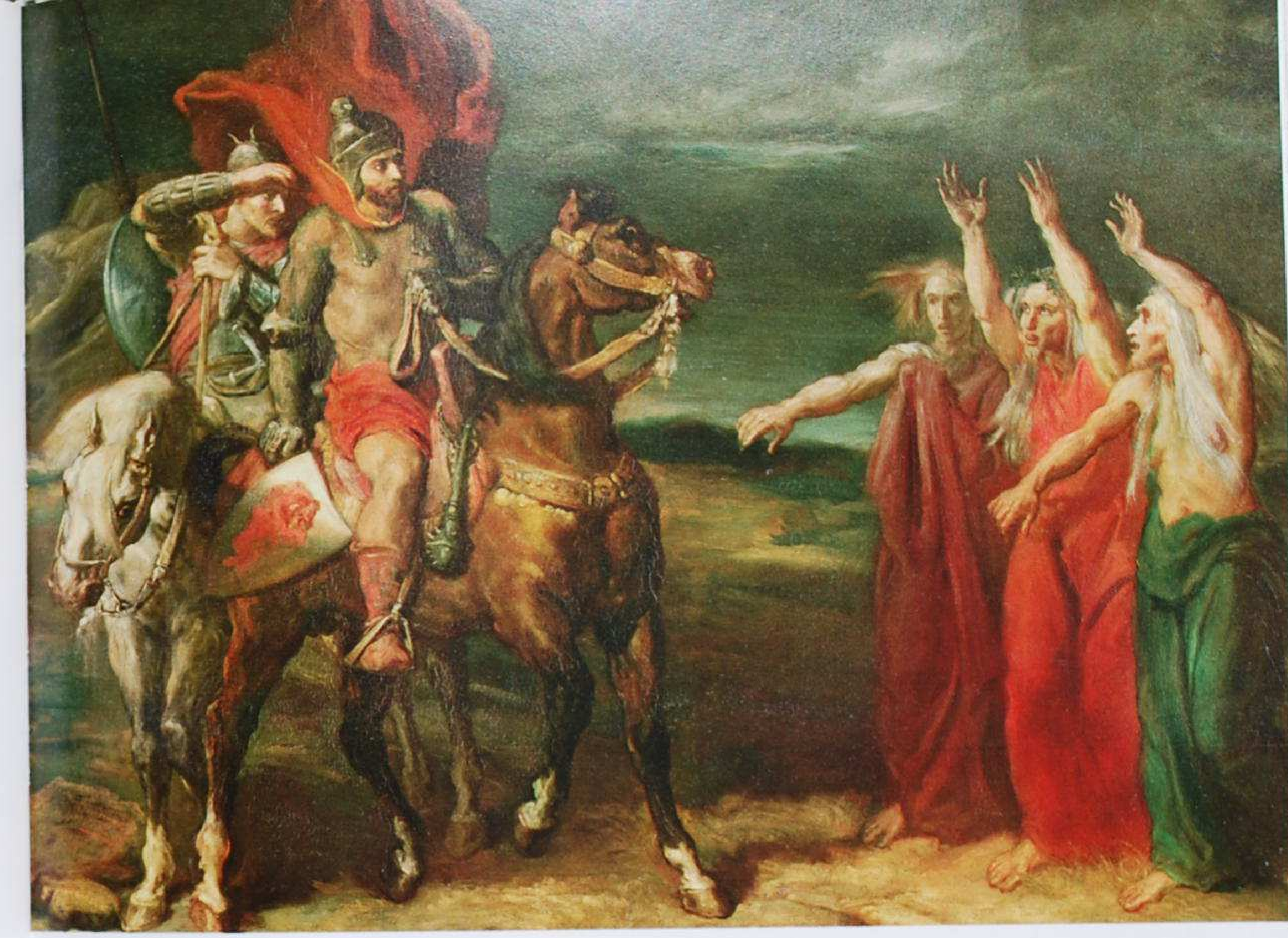
Louis Maurice Boutet
de Monvel,
A aula antes
do sabá,
c. 1880,
Nemours, Castelo

O martelo das feiticeiras
Sprenger e Kramer
O martelo das feiticeiras (1486)

Antes de tudo, falaremos de como agem com os homens, depois com os animais e, enfim, com os frutos da terra. No que concerne aos homens, interessa sobretudo saber como são capazes de impedir com bruxarias a potência generativa ou o ato venéreo, para que a mulher não possa conceber e o homem não tenha condições de completar o ato. Em segundo lugar, como o ato é, às vezes, obstruído com uma mulher, mas não com outra. Terceiro, de que modo os membros viris são arrancados, como se fossem inteiramente separados do corpo. Quarto, como é possível discernir quando uma coisa provém unicamente da potência do diabo, que age sozinho, sem uma bruxa. Quinto, de que modo as bruxas são capazes de transformar em Bestas pessoas de um e de outro sexo com a arte dos malefícios. Sexto, como as bruxas parteiras matam de diversas maneiras os fetos ainda no ventre da mãe ou, quando não o fazem, como oferecem as crianças aos demônios (...) Em conclusão, todas essas coisas provêm da concupiscência carnal que nelas é insaciável (...) Não é de espantar que entre os infectados pela heresia das bruxas existam mais mulheres do que homens (...) E bendito seja o Altíssimo que até agora tem preservado o sexo masculino de tão grande flagelo!

São mulherezinhas
Gerolamo Cardano
Da variedade das coisas, XV (1557)

São mulherezinhas de mísera condição, que sobrevivem nos vales alimentando-se de castanhas e ervas. Se não tomassem um pouco de leite, de fato, não sobreviveriam. Por isso são macilentas (...) e mostram no olhar um temperamento bilioso e melancólico. São taciturnas, alheias e pouco se diferenciam daqueles que são possuídos pelo demônio. São tão firmes em suas opiniões que (...) seria fácil reputar verdadeiras as coisas que contam com tanta convicção, coisas que nunca aconteceram e jamais acontecerão.



Théodore Chassériau,
Macbeth e as três bruxas,
detalhe, 1855,
Paris, Musée d'Orsay

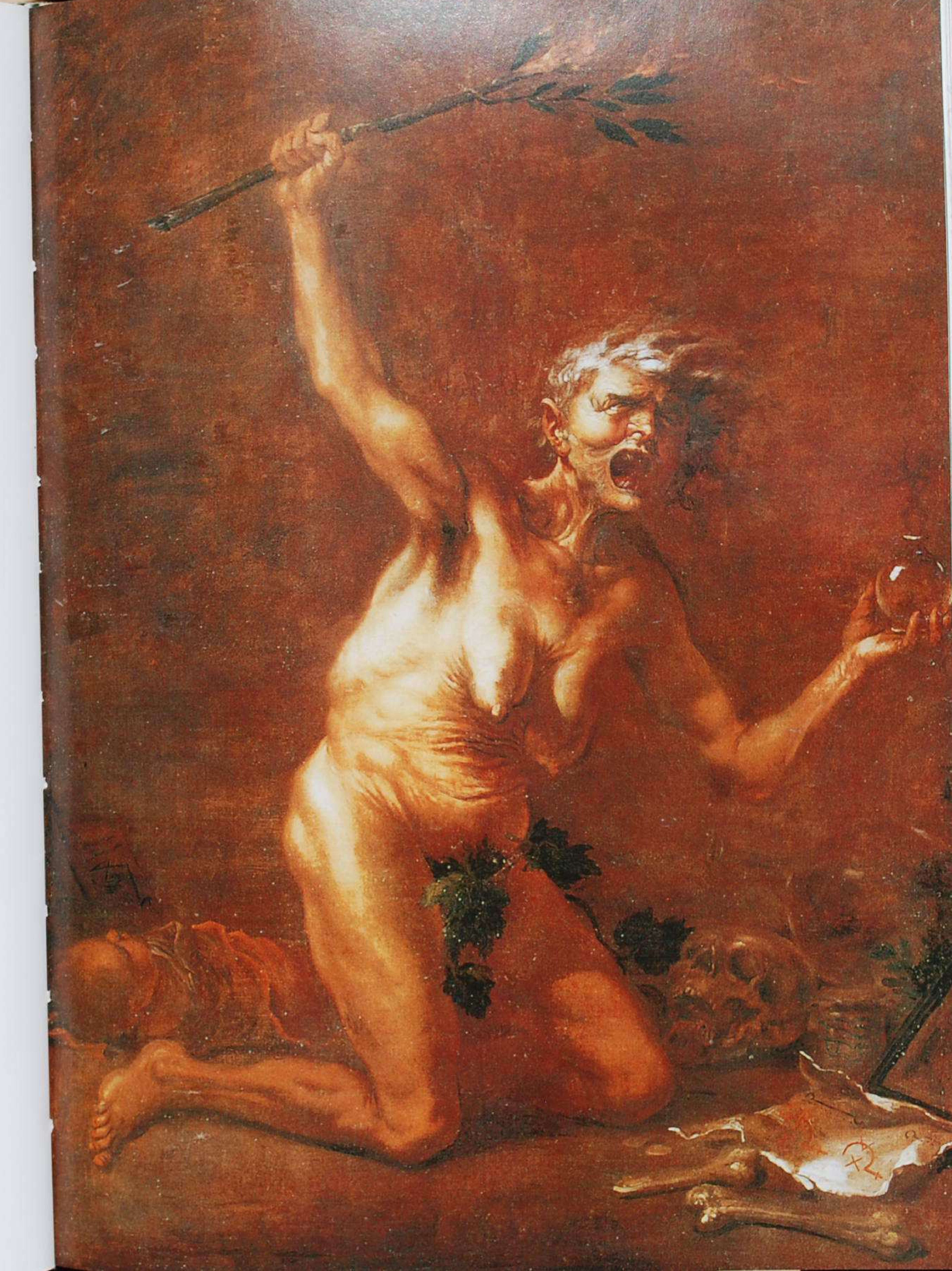
As bruxas de Macbeth
William Shakespeare
Macbeth, I, 3e, IV, 1 (1623)

Primeira bruxa – Três vezes
miou o gato.
Segunda bruxa – Três guinchou
o porco-espinho.
Terceira bruxa – Grita a harpia:
"É hora! É hora!"
Primeira bruxa –
O caldeirão vai girando,
As tripas envenenando;
Sapo que na pedra fria
Todo Mês, de dia a dia,
Seu veneno destilado
Ferve no pote encantado.
Todas – Dobrem males e aflição
Nas bolhas do caldeirão.
Segunda bruxa –
Cobra de terra encharcada,
No caldeirão cozinhada;
Pó de sapo e de girino,
Lã de morcego, cão latido;
Língua dupla de serpente.
Verme de veneno quente;
Perna de lagarto coxo,
Asas de corujo roxo;
Para criar muita aflição
No inferno do caldeirão.
Todas – Dobrem males e aflição
Nas bolhas do caldeirão.
Terceira bruxa –
Mal dragão, dente de lobo,
Múmia de bruxa com lodo;
Tubarão louco e salgado,
Veneno à noite apanhado;
Fígado de mau judeu,
fel de ovino que escorreu
El luar empratecido;
Nariz de turco e bandido,
dedo de neném matado,
por puta no chão jogado,
Fal um caldo bem pesado;
Com sangue de tigre-fera
Nosso caldeirão tempera.
Todas – Dobrem males e aflição
Nas bolhas do caldeirão.

nas páginas seguintes
Jacob Cornelisz
van Oostsanen,
Saul e a bruxa de Endor,
1526,
Amsterdã,
Rijskmuseum

Sepulchru Samuelis
A 1526 mensis 29

Mas mesmo com o fim das perseguições, a imagem da bruxa não desapareceu. Ela sobrevive na literatura fabulística e retorna também na literatura de terror, com escritores como **Lovecraft**.
Porém, o que interessa à nossa história é que na maior parte dos casos as vítimas de tantas fogueiras foram acusadas de feitiçaria *porque eram feias*. E a respeito de sua feiúra, inventou-se que nos sabás infernais elas poderiam se transformar em criaturas de formas atraentes, mas sempre marcadas por traços ambíguos que revelariam sua feiúra interior.



Salvator Rosa,
A bruxa,
1640-1649,
Milão,
coleção particular

A Noite de Valpurga
Wolfgang Goethe
Fausto
Noite de Santa Valpurga (1887)
Um Fogo-fátuo, Fausto e Mefistófeles
(alternando-se no canto)
– Ui! que algaravia! Bufidos e pios,
silvos e assobios cada vez mais perto!
Já antes do dia, cá neste deserto.
andam levantados gaios, papa-figos!
– (...) serão salamandras? E aquelas
malandras
que rompem das gandras, fazendo
ameaços,
lançando mil braços, qual polvo traidor!
– Meras raizadas, todas emproadas
a aterrar as gentes
fingindo serpentes.
– Toupeiras e ratos,
ralé variegada,
no musgo dos matos,
na lama encharcada
sem conto esfervilham.
Para a festa voam, brilham,
vaga-lumes aos milhares,
azoinado redemoinho. (...)
– Tenho os olhos já cansados
de ver tudo a rodopiar,
de ver tanto horrendo esgar
nuns penedos desalmados (...)
Mefistófeles
Que nevoeiro cego,
cega inda mais a noite,
escura como um prego
Ouviu nunca fragor como anda no
arvoredo?
As corujas pelo ar esvoaçam de medo;
as colunas do paço eterno-verde racham,
as pernadas gemendo estorcem-se e
se escacham;
estalam troncos; rota a raizada crepita;
tudo em medonho caos rui e precipita,
trovejando e silvando até o fundo abismo
das voragens que atulham o cataclismo.
(...)
Ora aí vem já decerto chegando o
rebuliço
que vem povoar este montês deserto,
nas horas do feitiço.
Feiticeiras e feiticeiros
De Brocken ao rochedo correr, correr,
bruxedo!
Onde a cana já loireja, mas a espiga inda
verdeja,
todo o unido bando seja. Posto de alto
e todo mano,
é o senhor Dom Fulano quem preside
ao nosso arcano.
Por cima da folha, mais do pedregulho,
festança rasgada com todo o barulho.
(...) Leva, leva cavalgada, que tão cedo
não se apanha
ver o fim dessa jornada por tais fragas
de montanha.
A vassoura arranha, o forcado fura.
E tudo põe manha na cavalgadura.
Corifeu dos feiticeiros
Deixar lá ir as seresmas de escantilhão
nos seus potros.
Fica melhor a nós outros esta andadura
de lesmas.
Se tudo vai ao paço do Grão-Perro, não
se queira
estranhar ao femeaço que nos leve
a dianteira.
Coriféia das feiticeiras
Falem, falem, linguarudos! É que na
estrada dos demos,
onde nós mil passos demos,
chegam num pulo os barbudos.
(...)
Feiticeiras
Feiticeira bem untada, feiticeira
bem-dotada.
De uma gamela faz caravela; de uma
rodilha
faz uma vela com que a amantilha. (...)
Quem não viaja agora, quando viajará?

A aldeia das bruxas

Howard Phillips Lovecraft

O horror de Dunwich (1927)

Dois séculos atrás, quando não se ria das bruxas, dos adoradores de Satanás e das estranhas presenças na floresta, era compreensível que se evitasse aquele lugar. Em nossa época racional, as pessoas continuam a evitá-lo, mas sem saber exatamente por quê (...) É que os habitantes da localidade atingiram um estágio tal de involução que se tornaram quase repelentes (...) Formam atualmente uma raça à parte, com estigmas bem definidos de regressão física e mental.

A média de sua inteligência é dolorosamente baixa, e suas crônicas pululam de assassinatos vis e semi-encobertos, incestos e atos de inominável violência e perversidade. A velha nobreza, representada pelas duas ou três famílias brasonadas que chegaram a Salém em 1692, permaneceu um pouco acima do nível geral de decadência, embora muitos de seus ramos tenham mergulhado tão baixo na mais sórdida ralé que só os seus nomes restaram como testemunho da origem que vilipendiaram. (...)

Ninguém, nem mesmo quem tem conhecimento dos horrores mais recentes, sabe em que pé as coisas estão em Dunwich, não obstante as velhas lendas falarem de ritos sacrílegos e conclaves indígenas, nos quais as proibidas formas da sombra das grandes colinas circulares foram invocadas, e elevaram-se selvagens preces orgiásticas, respondidas por estrépitos e estrondos dos subterrâneos.

Em 1747, o reverendo Abijah Hoadley, recém-chegado à Igreja Congregacionista de Dunwich, fez um memorável sermão sobre a presença de Satanás e de seus demônios, no qual dizia: "Devemos admitir que as Blasfêmias sobre estas Procissões de Demônios infernais são Fatos de Conhecimento demasiado universal para serem negados; e que as Vozes malditas de Azazel e Buzrael, de Belzebu e de Belial vindas do Subsolo foram ouvidas por inúmeras Testemunhas dignas de Fé e ainda vivas. Eu mesmo, não mais de quinze dias atrás, captei um Discurso de Forças Malignas na Colina atrás da minha Casa, durante o qual foi um tal de Chocalhar e Ribombar, Gemer, Guinchar e Assoviar que Coisa alguma nesta Terra conseguiria gerar e que certamente provém daquelas Cavernas que só a Magia negra pode revelar e só o Diabo pode abrir."

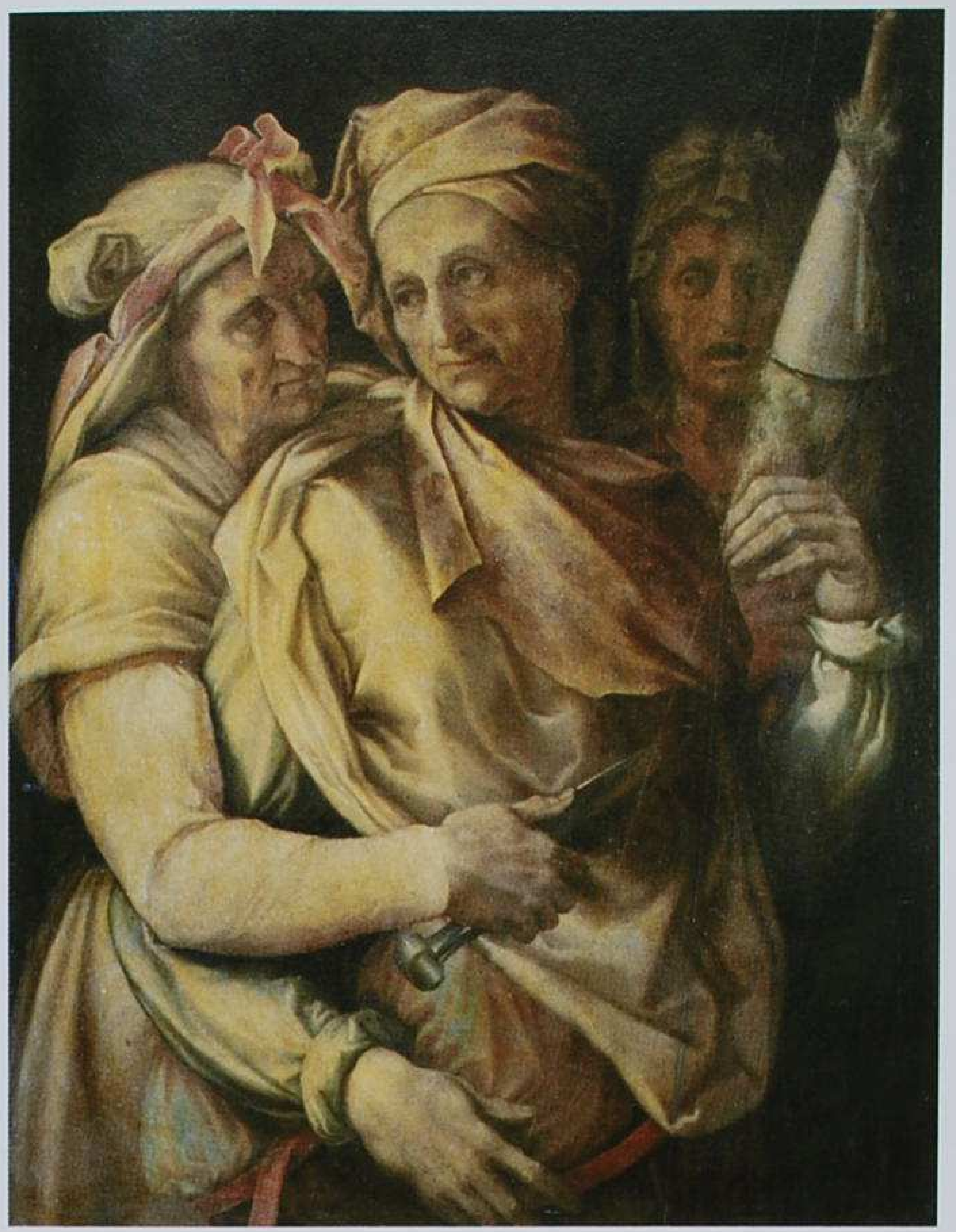
Sonhar as bruxas

Patrick McGrath

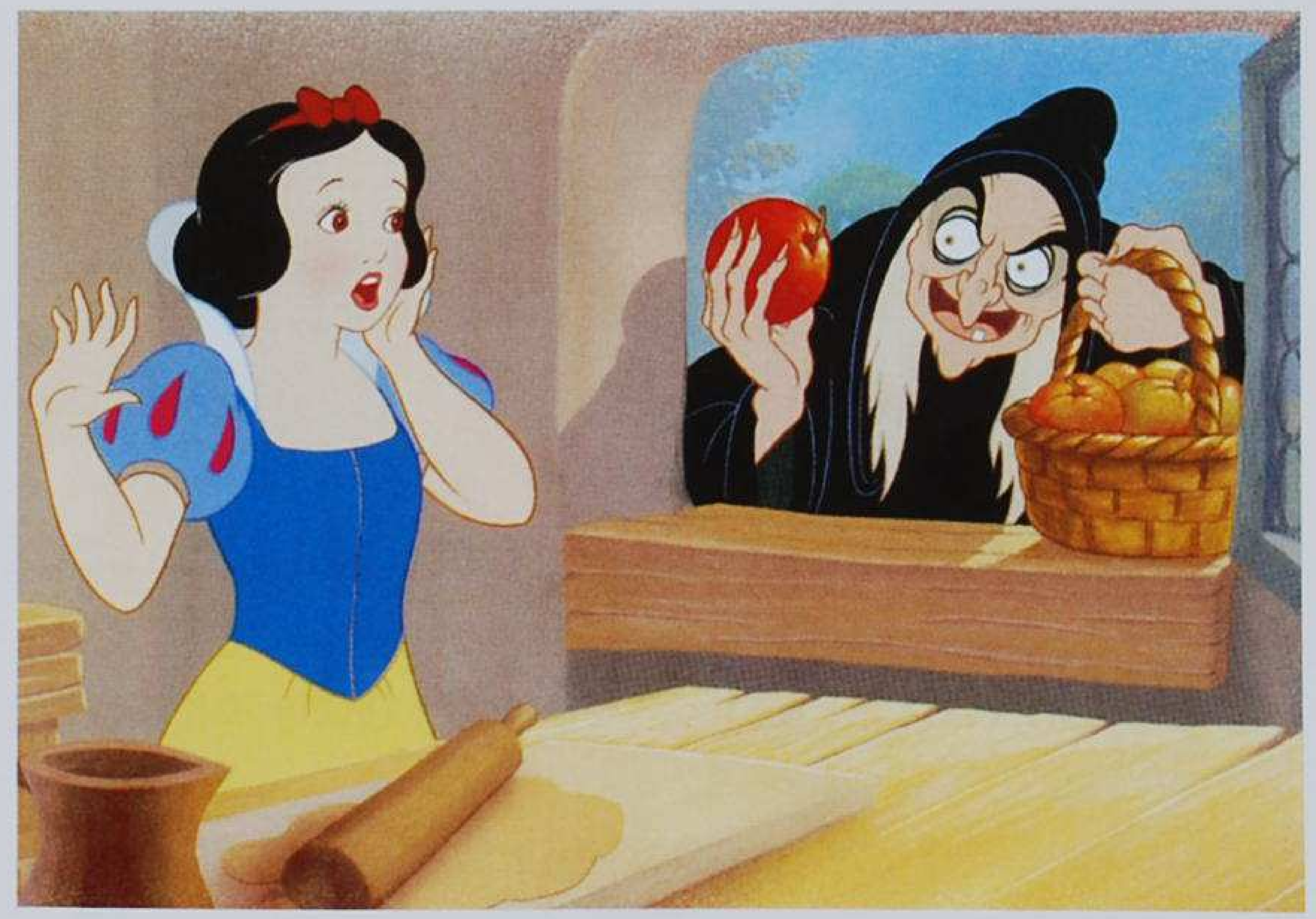
Spider (1990)

Quando era menino, vivíamos em Kitchener Street, que fica do outro lado do canal, mais a leste (...) No alto da porta de entrada havia uma luneta suja em forma de sol poente; havia também um depósito de carvão acessível através de uma porta que se abria para o corredor de baixo e dava para um lance íngreme de escadas. Todas as peças da casa eram pequenas, desordenadas e com pé-direito baixo; as paredes dos quartos tinham sido forradas muitos anos antes e o papel, úmido, estava descolando e desbotava em alguns pontos; as grandes manchas que se alastravam com seu cheiro de argamassa mofada (posso senti-lo ainda agora) formavam estranhas figuras sobre o desenho floral e estimulavam em minha imaginação infantil muitos terrores fantásticos (...)

Mais tarde, subia para o meu quarto. (...) Ficava na parte de trás da casa, sobre as escadas, e da janela se via o pátio e, mais além, a viela. Era um quarto pequeno e provavelmente o mais úmido da casa: havia uma grande mancha na parede em frente à minha cama, onde o papel tinha despencado e a argamassa subjacente tinha começado literalmente a "eructar" – viam-se grumos esverdeados de gesso úmido que inchavam da parede como furúnculos ou cânceres e que, tocados, transformavam-se em pó. (...) De noite, eu jazia acordado e, à luz da lua que entrava no quarto, observava aqueles furúnculos e nódulos que, na minha imaginação infantil, transformavam-se nas papadas e verrugas de alguma terrível bruxa corcunda com uma impressionante doença de pele, um espírito danado por seus pecados contra os homens, que penava preso e atormentado na argamassa maligna de uma velha parede de periferia. Às vezes, a bruxa deixava a parede e penetrava em meus pesadelos (menino, eu era cheio de pesadelos) e então, quando despertava aterrorizado, podia vê-la guinchar malévola no canto do quarto, com a cabeça envolta nas trevas e os olhos cintilantes no meio daquela horrível pele pustulenta, enquanto o fedor de seu hálito empestava o ar; então, pulava sentado na cama, gritando, e só quando minha mãe vinha e acendia a luz, ela retornava à sua argamassa, mas eu tinha que deixar o abajur aceso o resto da noite.



Francesco Salviati,
As três parcas,
c. 1550,
Florença,
Galleria Palatina



Walt Disney,
Branca de Neve e os sete anões,
direção de David Hand,
1937 © Disney

2. Satanismo, sadismo e prazer da crueldade

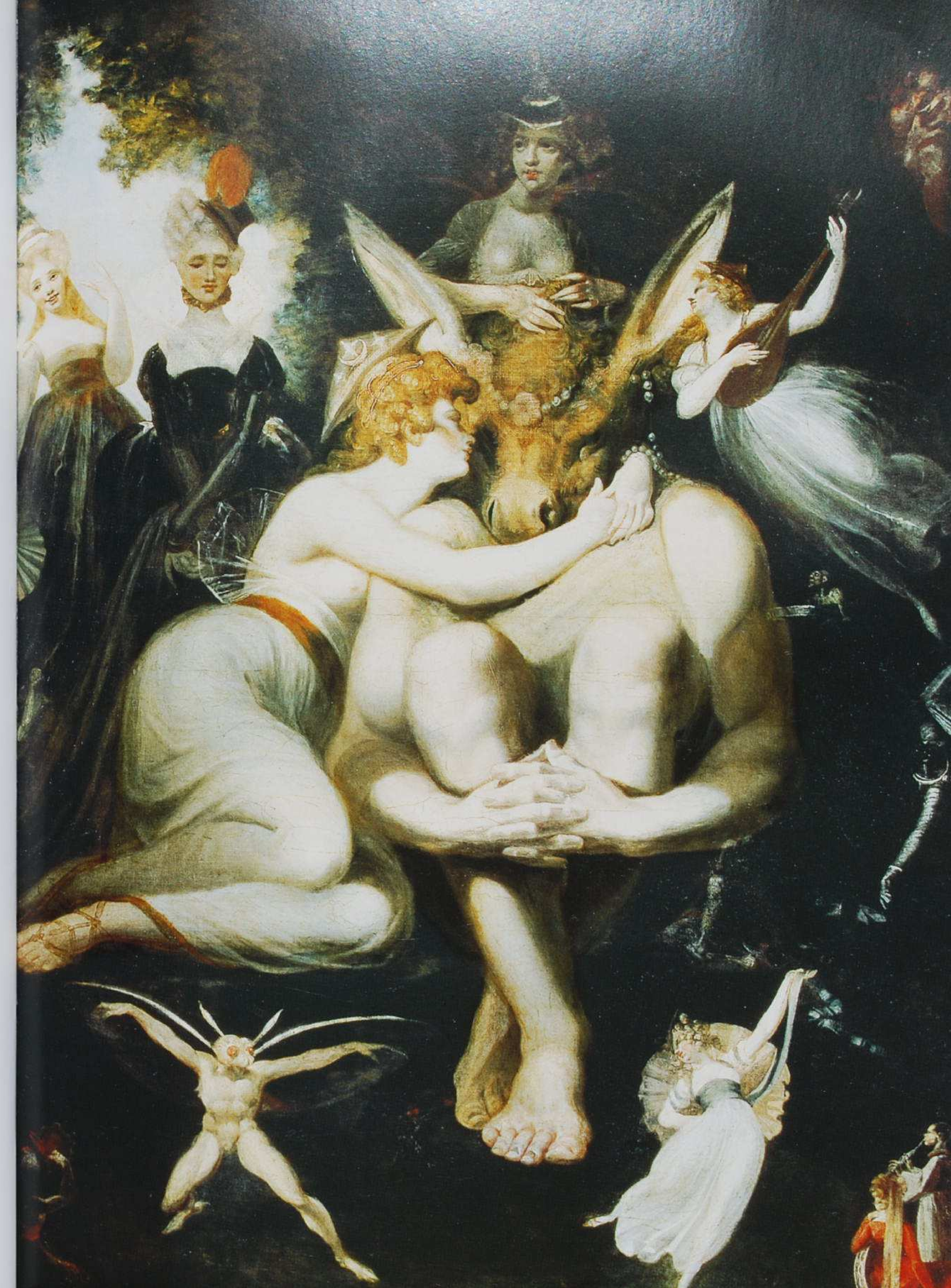
As bruxas eram acusadas de realizar cerimônias blasfemas de adoração ao diabo, mas a liturgia de Satanás não faz parte apenas da lenda, embora a adoração ao diabo sempre tenha sido atribuída a seitas heréticas e tenha sido invocada para condenar os cavaleiros Templários. Inúmeras formas de satanismo existem ainda em nossos dias – emergindo de quando em quando nos anais da crônica policial graças aos comportamentos delituosos (reais) de que seus membros são acusados.

Os estudiosos subdividem as seitas satânicas hodiernas em quatro correntes: os racionalistas e ateus, que consideram Satanás um símbolo da razão e da busca do prazer, fora de qualquer vínculo moral e religioso; os ocultistas, que viram do avesso crenças e ritos religiosos; os satanistas "ácidos", onde os ritos assumem sempre um caráter orgiástico, com uso de drogas (tendência teatralizada por muitos grupos de *rock*); e, enfim, os luciferianos, de antigas ascendências maniquéias e gnósticas, entre os quais o demônio aparece como princípio positivo.

As razões da adoração ao diabo, quando não nascem de síndromes psiquiátricas ou não servem simplesmente para justificar comportamentos orgiásticos e sexualmente excessivos, são as mesmas pelas quais muitas pessoas aderem a crenças mágicas. Na vida real, a distância entre aquilo que se deseja e aquilo que se obtém é, geralmente, mesmo com a intervenção da ciência, bastante grande, enquanto a magia garante o sucesso através de uma espécie de curto-circuito instantâneo (pode-se causar danos ao adversário espetando um alfinete em uma estatueta de cera, pode-se evitar um mal por meio de um amuleto, pode-se conquistar o amor de quem não nos ama através de um filtro). Em tais casos, o satanismo é uma forma de pacto com o diabo.

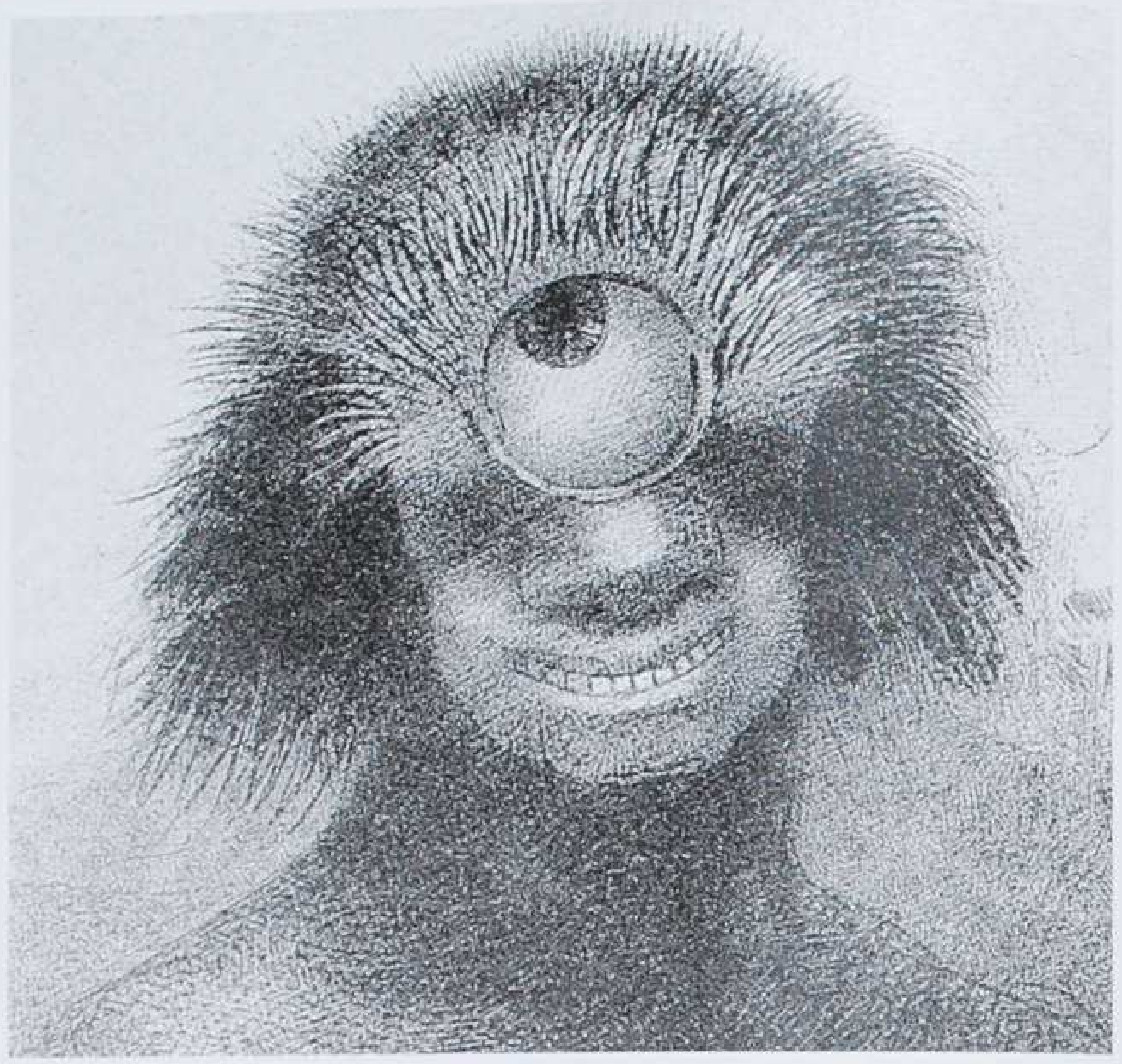
O ritual fundamental dos adoradores de Satanás é, em geral, a missa negra que, segundo as várias crônicas, era celebrada não sobre uma pedra de altar, mas sobre o corpo desnudo de uma mulher, enquanto um sacerdote, apóstata mas regularmente ordenado, consagrava as hóstias de modo que pudessem ser profanadas.

Como muito se fantasiou sobre tais cerimônias e, na maioria dos casos as testemunhas sempre foram muito arredias a falar no assunto, o texto que melhor descreve estes ritos é aquele de **Huysman** (em *Là bas*), que provavelmente chegou a freqüentar ambientes satanistas.

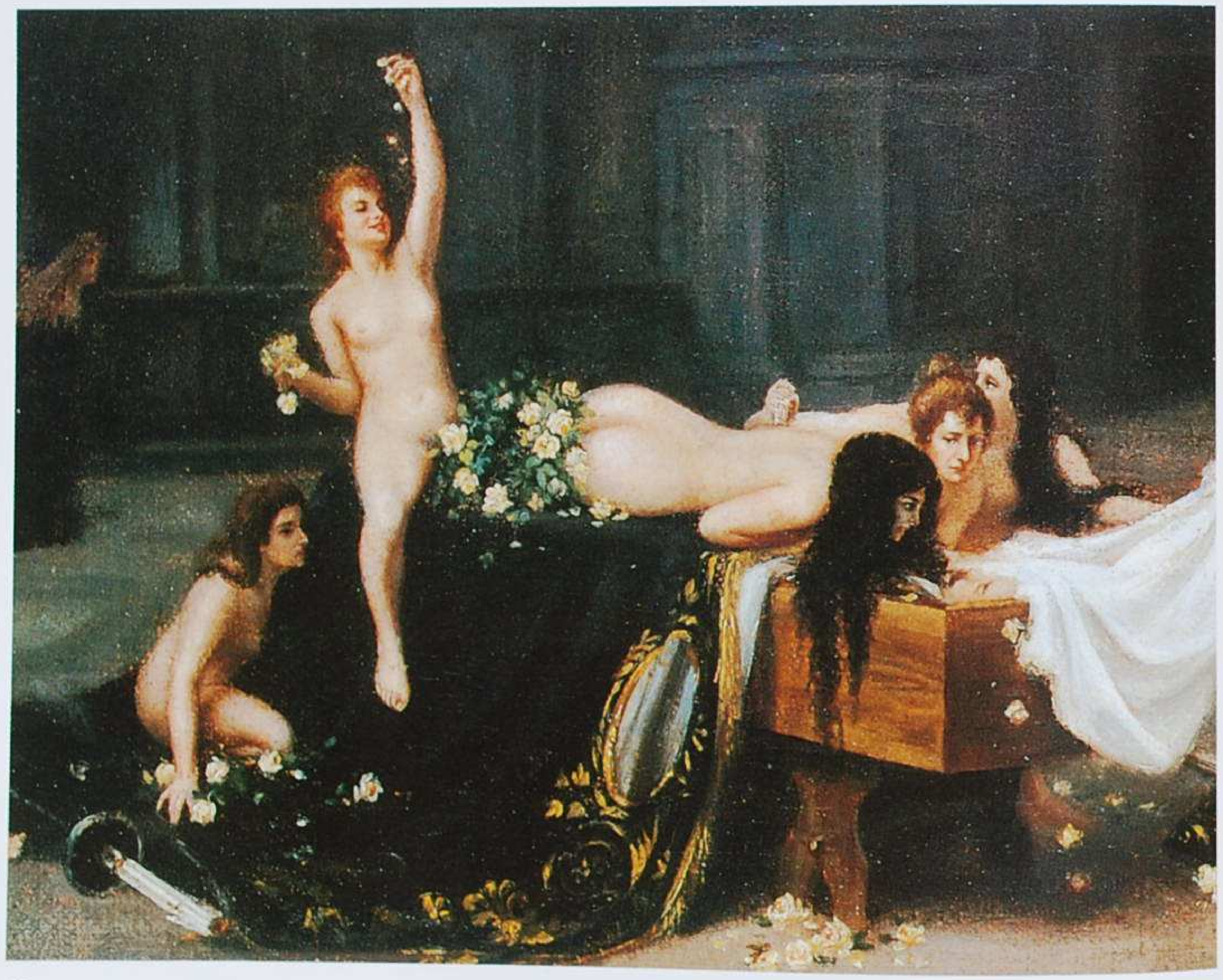


Heinrich Füssli,
Titânia acaricia Bottom com a cabeça de asno,
1793-1794,
Zurique, Kunsthaus

Odilon Redon,
O pólipo disforme,
c. 1883,
Saint-Germain-en-Laye,
Musée Départamental Maurice
Denis "La Prieuré"



Giacomo Grosso,
estudo de *Supremo Conclave*,
1894,
Camino Monferrato (Al),
coleção
Enrico Colombotto Rosso



A missa negra

Joris-Karl Huysmans
Là bas (1891)

Apareceu o altar, um altar comum, encimado por um tabernáculo no qual um Cristo ridículo e infame imperava. Tinham lhe erguido a cabeça, esticado o pescoço, e as rugas pintadas sobre as faces transformavam seu rosto dorido em uma carranca deformada por um riso ignóbil. Estava nu, e no lugar do linho que envolvia seus flancos, uma excitada vergonha viril emergia de um tufo peludo. (...) Precedido por dois coroinhas, coberto por um barrete escarlate sobre o qual eriçavam-se dois cornos de bisonte em tecido vermelho, o cônego fez sua entrada... Era grande, porém malformado, todo busto; a fronte nua prolongava-se sem curvas em um nariz reto; lábios e faces hirtos daqueles pêlos duros e cerrados que têm os velhos padres que se barbearam a vida inteira; os traços eram sinuosos e grosseiros; os olhos, pequenos como sementes de maçã, negros, cintilavam junto ao nariz (...) Inclinou-se solenemente diante do altar e subiu os degraus dando início à missa. Durtal percebeu então que, sob as vestes litúrgicas, ele estava nu. Suas carnes, comprimidas por jarreteiras muito altas, transbordavam sobre as meias negras. A casula era normal, mas vermelha como sangue seco e no meio, num triângulo em torno ao qual floresçia uma vegetação de cólquicos, sabinas e eufórbias, um bode negro, ereto sobre as patas traseiras, protendia os chifres (...) Nesse momento, os coroinhas passaram por trás do altar e retornaram, um deles com uma espécie de braseiro em cobre e o outro com incensórios que distribuiu entre os presentes. Todas as mulheres deixaram-se envolver por aquelas fumigações; algumas inclinaram a cabeça sobre o braseiro aspirando violentamente o odor e, em seguida, quase desmaiadas, abriram suas vestes emitindo roucos suspiros. De súbito, o sacrifício interrompeu-se. O padre desceu os degraus e com voz emocionada e aguda gritou: "Ó mestre do pandemônio, que repartes os benefícios do delito, grande intendente do pecado mais suntuoso e do vício mais intenso, Satanás, é a ti que adoramos, ó Deus lógico e justo!" (...) Levas a mãe a vender a filha, amparas os amores estéreis e proibidos, ó tutor das neuroses mais gritantes, torre de chumbo da histeria, vaso sanguinante das deflorações! (...) É a ti que, na qualidade de sacerdote, eu obrigo, queiras ou não, a descer sobre essa hóstia e a encarnar nesse pão. Jesus, artista das falsificações, ladrão de honras, predador de afetos, escuta bem! Desde o dia em que saíste do ventre da virgem embaixadora, tens faltado a teus compromissos e promessas; séculos soluçaram a esperar por ti, Deus desertor e mudo! Devias surgir em toda a tua glória, mas dormias (...) Queremos repregar teus cravos, pressionar teus espinhos e fazer correr o teu sangue doloroso por sobre as chagas ressecadas! (...) Amém, gritaram as vozes cristalinas dos coroinhas. Durtal ouvia essa torrente de blasfêmias e insultos; a imundície do sacerdote o assombrava; (...) Foi como um sinal: algumas mulheres caíram rolando sobre o tapete. Uma delas, como se uma mola a movesse, jogou-se sobre o ventre abrindo as pernas para o alto; outra assobiava, presa de um odioso estrabismo, quando, de repente, ficou afônica, parada ali com a boca escancarada, a língua enrolada para trás tocando o palato; outra, inchada e lívida, as pupilas dilatadas, sacudia bruscamente a cabeça para a frente e para trás, lanhando a garganta com as unhas; outra ainda, deitada sobre os rins, arrancava a saia exibindo o ventre nu, inchado de gás, enorme, retorcia-se em caretas horríveis e esticava, sem conseguir retirá-la de um rastrilho de dentes rubros, uma língua esbranquiçada com as bordas mordidas. Durtal levantou-se de chofre para ver melhor e pôde ouvir distintamente o cônego Docre. Ele contemplava o Cristo que encimava o tabernáculo e, de braços abertos, vomitava impropérios espantosos, berrando, no extremo de suas forças, injúrias de cocheiro bêbedo. Um coroinha ajoelhou-se diante dele, de costas para o altar, e o dorso do padre estremeceu. Em tom solene, mas com voz alquebrada, disse "*hoc enim est corpus meum*". Em seguida, em vez de ajoelhar-se diante da preciosa partícula após a consagração, voltou-se para os fiéis, exibindo-se tumefato, alucinado, coberto de suor. Oscilava entre os dois coroinhas que, erguendo a casula, descobriam seu ventre nu, enquanto a hóstia, que ele jogara diante de si, saltelava, conspurcando-se e desfazendo-se nos degraus. Durtal sentiu-se estremecer: um vento de loucura desvairava as naves. Uma histeria frement seguiu-se ao sacrilégio e apossou-se das mulheres; enquanto os coroinhas incensavam a nudez do celebrante, mulheres jogavam-se sobre o pão eucarístico e, de bruços aos pés do altar, dilaceravam-no, arrancavam-lhe migalhas úmidas, bebendo e comendo aquela divina imundície. Uma outra, acocorada sobre um crucifixo, explodiu numa risada lancinante e gritou: meu padre, meu padre! Uma velha se arrancou os cabelos, avançou piruetando sobre si mesma, inclinou-se e, equilibrando-se sobre um pé, caiu ao lado de uma jovem que, encolhida, torcia-se convulsa ao longo da parede, babava saliva fermentada e cuspia chorando inconcebíveis blasfêmias.

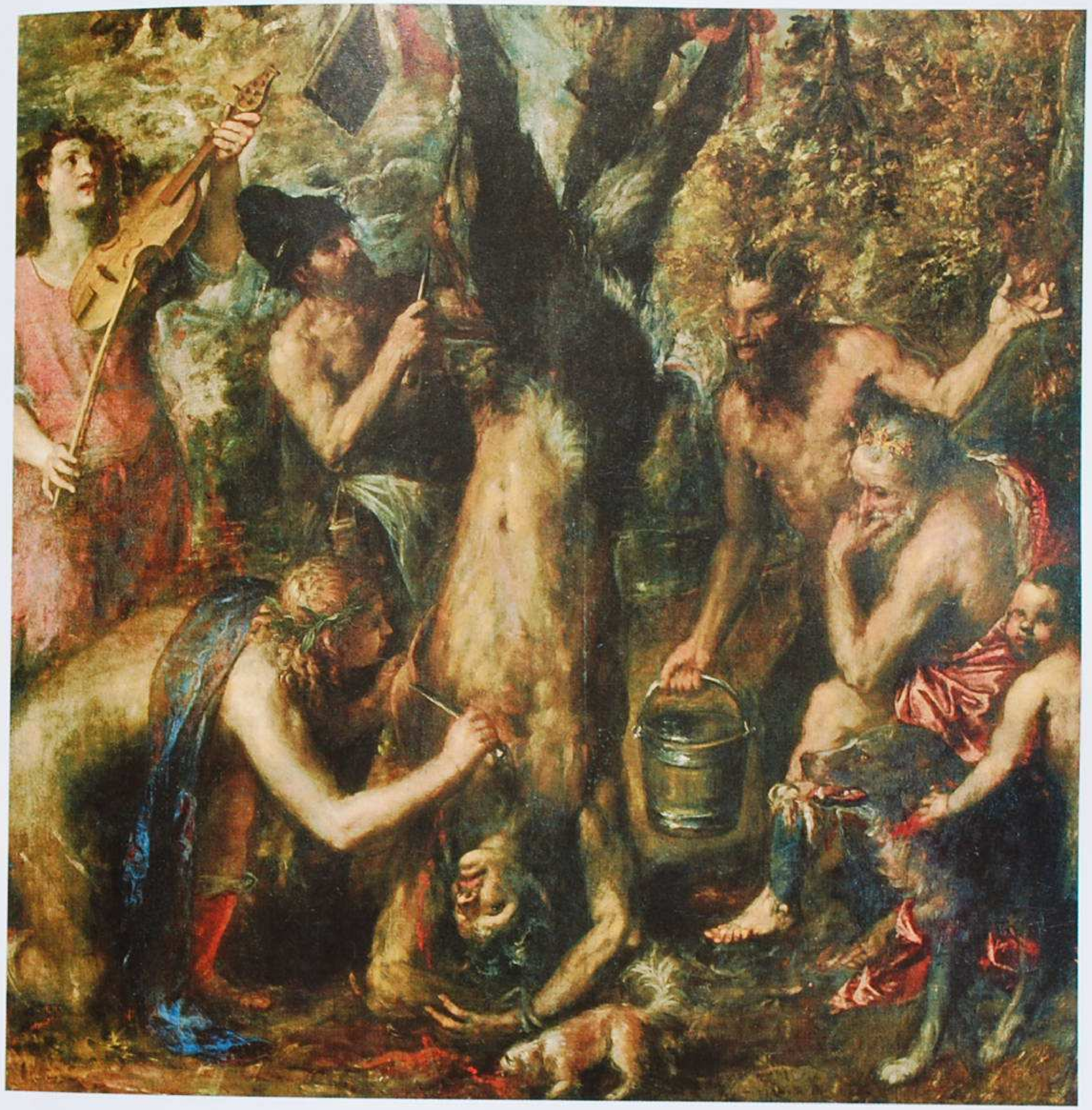
Apavorado, Durtal viu por entre os fumos, como através de uma névoa, os rubros chifres de Docre que, sentado, espumava de raiva, mastigava seu pão ázimo, cuspia, retorcia-se, distribuía o pão entre as mulheres, que engoliam gulosas e atropelavam-se umas às outras para profaná-lo. Era uma cela de manicômio, uma fornalha de prostitutas e dementes. Então, enquanto os coroinhas copulavam com os homens e a dona da casa galgava os degraus até o altar, empunhava com uma mão a lança do Cristo (...) no fundo da capela, na sombra, uma menina que não se movera até então dobrou-se de um só golpe e gritou desesperadamente, como uma cadela!

O fascínio do horrendo
Friedrich Schiller
Da arte trágica (1792)
É um fenômeno geral na nossa natureza, que aquilo que é triste, terrível e mesmo horrendo nos atraia com um fascínio irresistível; que cenas de dor e terror nos afastem, mas com a mesma força nos atraiam de volta (...) Como é numeroso o séquito que acompanha um delinqüente ao local de seu suplício! Nem o prazer de um amor da justiça satisfeito, nem o ignóbil gosto do desejo de vingança saciado podem explicar esse fenômeno. Aquele infeliz pode até ser perdoado no coração dos espectadores, a mais sincera compaixão pode se interessar por sua salvação; contudo, agita-se no espectador, mais ou menos forte, um desejo curioso de voltar os olhos e os ouvidos para a expressão de seu sofrimento. Se o homem educado e de sentimentos refinados constitui uma exceção, não é porque esse instinto não existe nele, mas porque é sobrepujado pela força dolorosa da piedade ou é refreado pelas leis do decoro. O filho bruto da natureza, sem as rédeas de nenhum sentimento de delicada humanidade, abandona-se sem pudor a esse poderoso impulso. O qual deve ter, portanto, seu fundamento na disposição natural da alma humana.

No entanto, um caso de pseudo-satanismo que nos leva a outras reflexões foi aquele de Gilles de Rais. Companheiro de batalha de Joana d'Arc, marechal da França ainda muito jovem, acabou enforcado aos trinta e seis anos, depois de um **processo** no qual (graças a numerosos testemunhos) foi considerado culpado de atos de sodomia e outras violências contra jovenzinhos que ele primeiro atraía a seu castelo, depois massacrava e cujos cadáveres desmembrados enterrava. Como acontecia geralmente nesses casos, foi dito que Gilles mantinha relações com o diabo, mas é difícil reconduzir seus crimes a um fenômeno de satanismo. Tratava-se simplesmente de um doente, que as experiências da guerra acostumaram ao gosto do sangue. Exatamente esta sua propensão à tortura nos induz a refletir se é o demônio quem empurra os seres humanos em direção à crueldade ou se não é uma tendência natural à crueldade que os leva a imaginar, como justificativa e motivo de excitação, uma relação com o diabo.

Os seres humanos amam os espetáculos cruéis, desde os tempos dos anfiteatros romanos, e uma das primeiras descrições de um suplício horripilante pode ser encontrada em **Ovídio**, quando conta como Apolo mandou esfolar vivo o sileno Mársias, que venceu em um concurso musical.

Schiller definiu muito bem esta "disposição natural" ao horrendo e não podemos esquecer que em todas as épocas o povo acorreu cheio de excitação para assistir às execuções capitais. Se hoje temos a impressão de sermos "civilizados", talvez seja apenas porque o cinema coloca à nossa disposição inúmeras cenas *splatter*, que não perturbam a consciência do espectador, pois lhe são apresentadas como fictícias.



Ticiano Vecellio,
A punição de Marsia,
1570-1576, Kromeriz,
Palácio arquiepiscopal

Mársias
Ovídio (42 a.C.-18 d.C.)
Metamorfoses, VI, 383
Um outro relembra o Sátiro, que o filho de Latona puniu, depois de tê-lo vencido com o som da flauta consagrada à deusa Tritônides: "Por que me arrancas de mim mesmo?", dizia ele (...) Mas enquanto gritava, à flor dos membros lhe era arrancada a pele: ele já não era mais que uma só ferida: de toda parte o sangue escorre, afloram descobertos os músculos e sem nenhuma proteção saltam pulsando as veias; poder-se-iam contar as vísceras palpitantes e o tremeluzir das fibras no peito. Os Faunos campestres, divindades silvestres, os irmãos Sátiros, o Olimpo, que lhe era caro mesmo então, as Ninfas e todos que naqueles montes pastoreiam lanosos rebanhos e cornudos armentos prantearam-no. Orvalhou-se a terra fecunda; banhou-se acolhendo as lágrimas que caíam, absorvendo-as em suas íntimas veias; e depois de tê-las transformado em água, fê-las brotar na liberdade do ar. Daí, tomou o nome de Mársias um curso d'água que rápido escorre entre margens declinantes: o mais límpido rio da Frígia.

página seguinte
O "famigerado" Gilles de Rais pratica a magia negra sacrificando crianças,
gravura do século XIX

REG.: 110.163

Os prazeres de Gilles de Rais

Georges Bataille

Depoimento de Etiènne Corillart
em *O processo de Gilles de Rais*
(1998)

Ademais, a citada testemunha disse e depôs que os denominados Sillé, Henriet e ele mesmo aliciaram e conduziram ao quarto do citado Gilles de Rais, acusado, numerosos meninos e meninas com os quais o citado Gilles realizava suas orgias libidinosas, como é dito adiante com maior detalhe, coisa essa que faziam por ordem do citado Gilles, acusado. (...)

Interrogado acerca do número de crianças que foram entregues nas mãos do citado Gilles, acusado, em cada uma das citadas localidades, em sua casa, isto é, da testemunha, e dos citados Sillé e Griart, respondeu que em Nantes ele mesmo viu catorze ou quinze, em Machecoul, a maior parte dos citados quarenta, e que não podia precisar o número exato.

Item, disse e depôs que o dito Gilles de Rais, para exercitar com as citadas crianças, meninos e meninas, as suas perversões contranatura e satisfazer seu desejo libidinoso, segurava primeiro a sua vara ou membro viril entre as mãos, manejando-a, erigindo-a ou estendendo-a, ou mesmo metendo-a entre as coxas dos ditos meninos e meninas, negligenciando o natural orifício das citadas meninas, esfregando sua dita vara ou membro viril no ventre dos citados meninos e meninas com grande prazer, lubricidade e libidinosa concupiscência, até que o esperma se espalhasse sobre seus ventres.

Item, disse e depôs que antes de perpetrar sua devassidão nos citados meninos e meninas, com o objetivo de prevenir seus gritos e a fim de que não fossem ouvidos, o citado Gilles de Rais às vezes pendurava-os com suas próprias mãos, outras mandava que outros os pendurassem pelo pescoço, com cabos ou cordas, a uma trave ou gancho em seu quarto; depois ele os baixava ou mandava baixar, fingia afagá-los, tranqüilizava-os dizendo que não queria lhes fazer mal e nem feri-los, mas que, ao contrário, só queria se divertir e, dessa forma, impedia-os de gritar.

Item que, quando o citado Gilles de Rais acabava de cometer suas horríveis devassidões e seus pecados de luxúria contra os citados meninos e meninas, ele os matava ou mandava matá-los.

Interrogado para saber por quem, respondeu que às vezes o citado Gilles, acusado, os matava com as próprias mãos, outras mandava o citado Sillé, ou Henriet ou ele, a testemunha, qualquer um deles, matá-los, juntos ou separadamente.

Interrogado para saber de que modo, respondeu: às vezes degolando-os ou decapitando-os, outras vezes esganando-os, outras esquartejando-os ou ainda quebrando o osso de seus pescoços com um bastão; e que havia uma espada usada especificamente para o seu assassinato, vulgarmente denominada terçado (...)

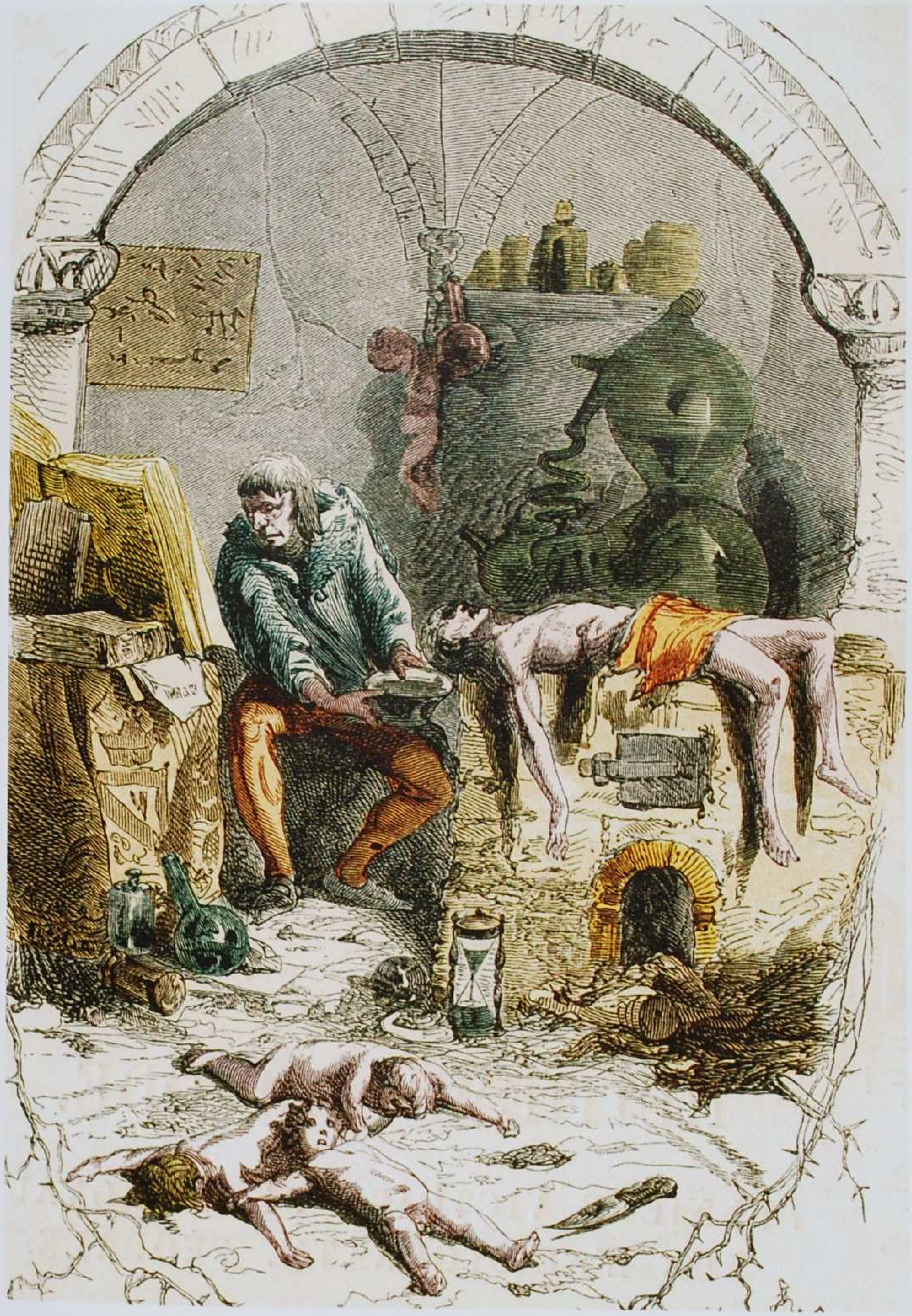
Item, disse e depôs ademais que o citado Gilles de Rais às vezes cometia suas luxúrias com os citados meninos e meninas antes de feri-los, mas isso só acontecia raramente; outras, com maior freqüência, depois de tê-los pendurado ou no momento em que talhava ou mandava talhar a veia de seus pescoços ou gargantas, enquanto o sangue jorrava; outras vezes, enquanto estavam no langor da morte e outras ainda depois da morte, quando tinham o pescoço decepado, desde que o corpo continuasse ainda quente.

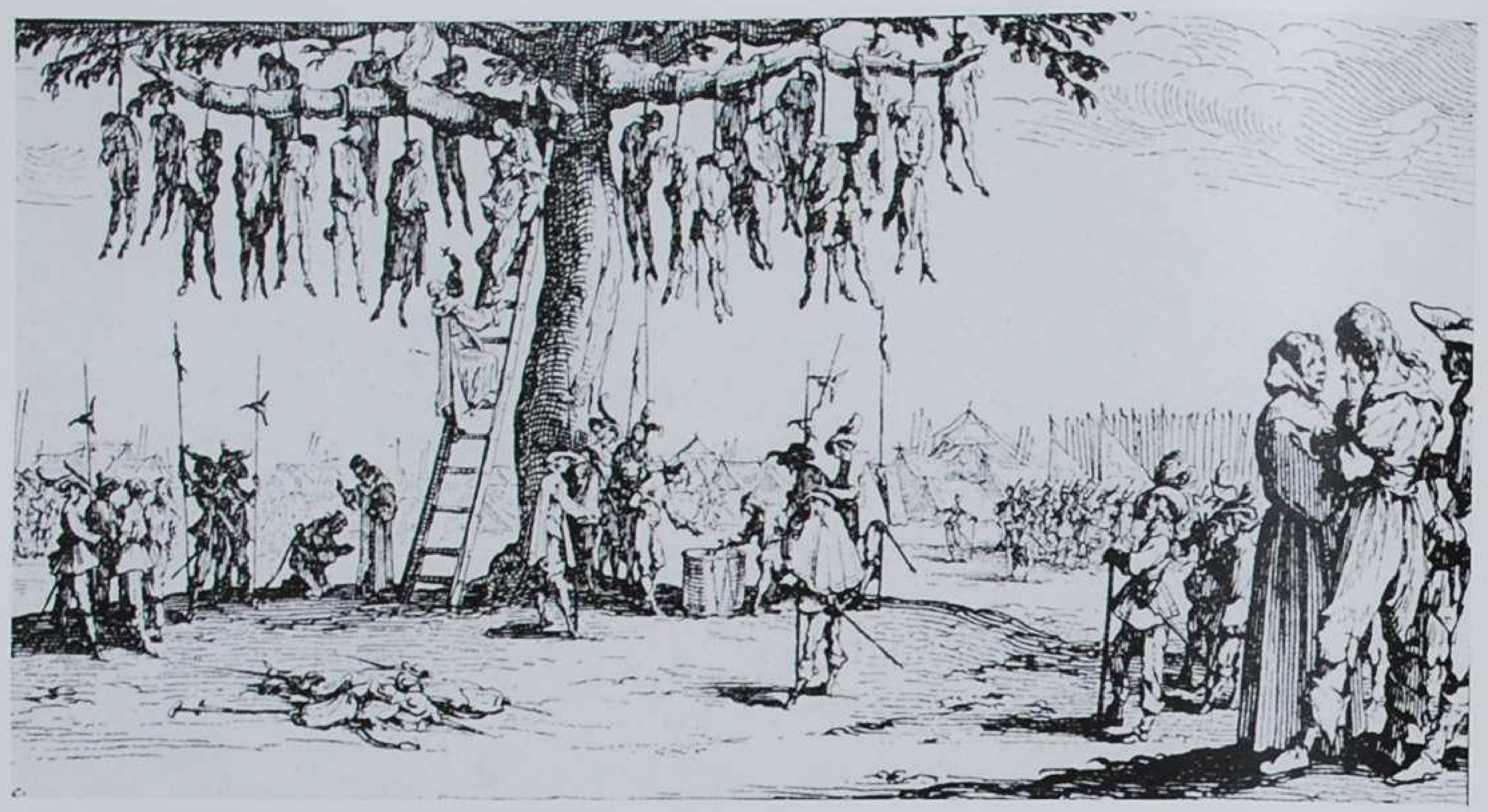
Item, disse e depôs que o citado Gilles de Rais praticava as suas luxuriosas perversões com as meninas do mesmo modo como abusava dos meninos, desdenhando e negligenciando a sua natureza, e que tinha ouvido de muitos que ele gozava muito mais depravando-se desse modo com as citadas meninas, como se diz mais abaixo, do que usando o orifício natural e o modo normal.

(...) Ao citado Gilles de Rais, André Buchet, ao qual se fez menção mais acima, entregou um menino de cerca de dez anos, no qual o citado Gilles cometeu e perpetrou seus abomináveis pecados de luxúria no modo acima descrito; o qual menino foi conduzido até um certo Boetden, cuja casa se encontra nas proximidades do mercado de Vannes, bem perto da casa do citado Lemoine, e na casa do citado Boetden alojaram-se os cavalariços do citado Gilles, acusado. A razão por que o menino foi levado até lá é que na casa do citado Lemoine não havia um local bastante seguro onde matá-lo; o citado menino foi morto em um dos quartos da casa do citado Boetden e sua cabeça foi cortada, a qual foi em seguida queimada no mesmo quarto; quanto ao corpo, amarrado com o cinto do próprio menino, foi jogado no poço negro da casa do citado Boetden, onde ele, a testemunha, teve que descer, com dificuldade, para afundar o citado corpo; e a testemunha acrescenta que o citado Buchet estava ao corrente de tudo isso.

Item, disse e depôs que o citado Gilles, acusado, depois que tinha sido talhada a veia do pescoço ou da garganta das citadas crianças ou que tinham sido cortadas outras partes de seus corpos, e quando o sangue começava a jorrar, e mesmo depois da decapitação, praticada como foi dito acima, sentava-se às vezes sobre seus ventres e tinha prazer em vê-los morrer, sentando-se de través para melhor observar sua agonia e sua morte.

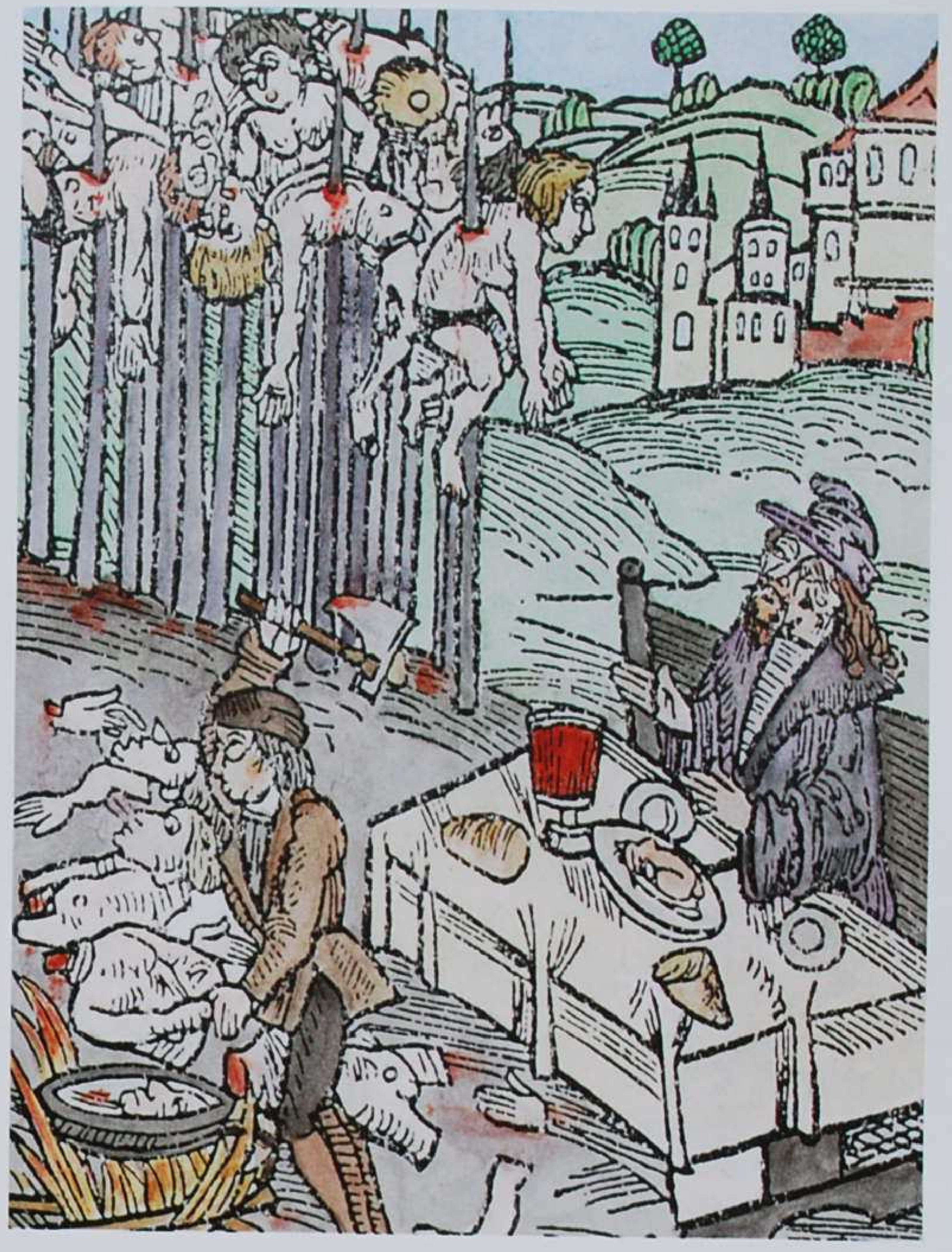
Item, disse e depôs que às vezes, aliás, com bastante freqüência, depois da decapitação e da morte das citadas crianças, cometida desse modo ou de algum outro, como foi dito mais acima, o citado Gilles sentia prazer em examiná-los e mandar que ele, a testemunha, e os outros que estavam a par de seus segredos os examinassem, mostrando-lhes a cabeça e os membros das citadas crianças assassinadas e perguntando qual delas tinha os membros mais graciosos, o rosto mais belo, a mais bela cabeça; muitas vezes gozava beijando uma ou outra daquelas crianças mortas, das quais estivesse examinando os membros, ou um daqueles que já haviam sido examinados e que lhe parecia possuir o rosto mais belo.





Jacques Callot,
tela de *As misérias da guerra*, 1633

A balada dos enforcados de **Villon** é inspirada pela piedade para com os supliciados, mas nos recorda como a visão dos corpos humilhados pelo suplício era habitual nos tempos antigos; analogamente, as águas-fortes de Callot nos mostram cachos de enforcados que constituíam um espetáculo cotidiano durante as guerras do século XVII. Vlad Drácula, voivoda da Valáquia, tornou-se célebre no século XV por se entregar ao hábito de fincar criaturas humanas em estacas pontiagudas – embora sua representação ceando alegremente em meio a uma selva de empalados talvez seja devida a uma lenda. A familiaridade com a morte levava a elaborar síndromes de crueldade até mesmo em relação aos santos. Atualmente, na catedral de São Vito em Praga, há as urnas com os crânios de são Adalberto e são Venceslau, um dente de Santa Margarida, um fragmento da tíbia de São Vital, uma costela de santa Sofia, o queixo de santo Eubano; no tesouro de Viena, um dente de são João Batista e um osso do braço de sant'Ana; no tesouro do Domo de Milão, a laringe de são Carlos Borromeu. São relíquias que parecem obra de um artista contemporâneo e sua história é, ademais, cheia de falsificações, obras de sofisticado artesanato. Mas mesmo quando eram autênticas, essas cartilagens amareladas misticamente repugnantes, patéticas e misteriosas, esses farrapos de matérias muitas vezes em migalhas, cuja origem e natureza é difícil precisar, nasciam de um esquartejamento dos venerados corpos, de fervuras das carnes para obter esqueletos passíveis de desmembramento, de verdadeiras profanações de cadáveres devidas a um excesso de piedade popular. A piedade popular era tão-somente vítima de um comércio que nascia por motivos turísticos, para atrair multidões de fiéis a uma cidade ou a um santuário. A crueldade pode nascer não apenas do ódio ou do gosto perverso pela violentação, mas também do amor e da veneração vividos de modo despropositado.



Vlad III Drácula manda empalar as suas vítimas, 1476-1477

Balada dos enforcados
François Villon
A balada dos enforcados (1489)
Irmãos humanos que depois viveis
Não olheis com duro coração
Pois se aos pobres de nós absolveis
Também a vós Deus vos dará perdão.
Aqui nos vedes presos, cinco, seis
Quanto era carne viva, que eu comia,
Foi devorado e em pouco apodrecia
Ficamos, cinza e pó, os ossos, sós.
Que de nossa aflição ninguém se ria
Mas suplicai a Deus por todos nós!
Se dizemos irmãos, vós não deveis
Sentir desprezo, embora condenados
Tenhamos sido em vida. Bem sabeis:
Nem todos têm os sentidos sentados
Desculpai-nos, que já estamos gelados
Perante o filho da Virgem Maria.
Que seu favor não nos falte um só dia
Para livrar-nos do Inimigo atroz
Estamos mortos, que ninguém sorria
Mas suplicai a Deus por todos nós!
A chuva nos lavou e nos desfez
E o sol nos fez negros e ressecados
Corvos furaram nossos olhos e
eis-nos de pêlos e cílios despojados
Paralíticos, nunca mais parados
Para cá, para lá, como o vento varia
Ao seu talante, sem cessar, levados
Mais bicados que um dedal. A vós
Não ofertamos nossa confraria
Mas suplicai a Deus por todos nós!
Meu príncipe Jesus que a tudo vês
Não nos entregue à soberania
Do Inferno, que só ouvimos tua voz
Homens, aqui não cabe zombaria
Mas suplicai a Deus por todos nós!

Morte de Andrônico

Niceta Coniate (c. 1150-1217)
Narração cronológica, XI, 8, 5-10

Tendo comparecido desse modo diante do imperador Isaac, é ultrajado, esbofeteado no rosto, tem o traseiro chutado, arrancam-lhe a barba, furam seus dentes, despelam a cabeça, é exposto ao escárnio público (...) Em seguida, depois de ter-lhe sido cortada a mão direita com um machado, foi jogado de volta na mesma prisão, sem comida, sem bebida, sem receber nenhuma assistência por parte de ninguém.

Depois de alguns dias, furam-lhe um olho e, sentado sobre um camelo sarnento, é carregado em triunfo (de desonra) pela *ágora*: como um velho carvalho sem folhas, exibia um crânio mais pelado que um ovo e totalmente descoberto, tendo em cima apenas um trapo (...) Alguns golpeavam sua cabeça com uma clava, outros lhe obstruíam as narinas com excrementos de boi, outros com uma esponja jogavam em seu rosto imundícies de ventres bovinos e humanos. Outros invectivavam-no lançando torpes injúrias contra sua mãe e seu outro genitor. Alguns transpassavam seus flancos com espetos. (...) Uma meretriz dissoluta pegou na cozinha um vaso cheio de água quente e esvaziou-o em sua cara. Não havia quem não maltratasse Andrônico.

Conduzido de modo tão ignominioso ao teatro, em um ridículo triunfo, colocado miseravelmente e com escárnio sobre o camelo – o que estava no alto desabou –, foi logo pendurado pelos pés, amarrados por alguém com uma cordinha de sobreiro, nas duas colunetas que, encimadas por uma pedra, erguem-se junto a uma loba e uma hiena de bronze com o pescoço dobrado.

Mesmo sofrendo tantos tormentos e submetido a infinitos outros, que deixamos de contar aqui, Andrônico, sendo de ânimo forte, resistia corajosamente ao assalto das desgraças. Dirigindo-se a todos que o atacavam, nada dizia senão: "*Kyrie eleison*" e "Por que despedaçar uma cana já rota?". Nem mesmo depois de tê-lo pendurado pelos pés, a estultíssima multidão se afastou do martirizado Andrônico ou poupou a sua carne, mas, ao contrário, arrancando-lhe as vestes, massacrou seus órgãos genitais.

Um celerado mergulhou uma longa espada em suas vísceras através da goela; alguns, de estirpe latina, com ambas as mãos enfiaram em seu ânus uma cimitarra e, dispostos a seu redor, afundavam as espadas, experimentando qual seria a mais cortante e vangloriando-se pela destreza de suas mãos no golpe bem assestado.

Depois de tantos suplícios e sofrimentos finalmente expirou, alongando dolorosamente o braço direito e colocando-o sobre a boca, de modo que as pessoas pensaram que queria sugar o sangue que dele jorrava, ainda quente de um corte recente.

O suplício de Damiens

Gazeta de Amsterdã,
1 de abril de 1757

No final foi esquartejado. Esta última operação foi muito longa, pois os cavalos usados não estavam habituados a puxar, de modo que em vez de quatro, foram necessários seis (...) Garante-se que, embora tivesse sido sempre um grande blasfemador, não lhe escapou nenhuma blasfêmia; as dores excessivas só o faziam lançar gritos horríveis e repetiu muitas vezes: "Meu Deus, tem piedade de mim; ajuda-me, Jesus" (...)

O enxofre foi aceso, mas o fogo era tão fraco que a pele, apenas a da parte externa das mãos, só ficou um pouco danificada. Em seguida, um ajudante do carrasco, as mangas enroladas acima dos cotovelos, pegou tenazes de aço fabricadas especialmente, de cerca de um pé e meio de comprimento, pinçou primeiro a gordura da perna direita, depois a coxa, depois as duas partes da gordura do braço direito; em seguida, os mamilos. Este ajudante, apesar de forte e robusto, teve que fazer muita força para arrancar os pedaços de carne, que prendia com as tenazes duas ou três vezes, no mesmo lugar, torcendo, e aquilo que ele arrancava dava lugar a cada vez uma chaga do tamanho de um escudo de seis liras.

Depois desses atenazamentos, Damiens, que berrava alto sem, contudo, blasfemar, ergueu a cabeça examinando-se; o próprio atenazador pegou de uma marmita, com uma colher de ferro, um pouco daquela droga fervente e jogou profusamente sobre cada chaga. Depois com cordas finas foram atadas as cordas destinadas a atrelar os cavalos e em seguida os cavalos foram amarrados a cada um dos membros, ao longo das coxas, pernas e braços (...)

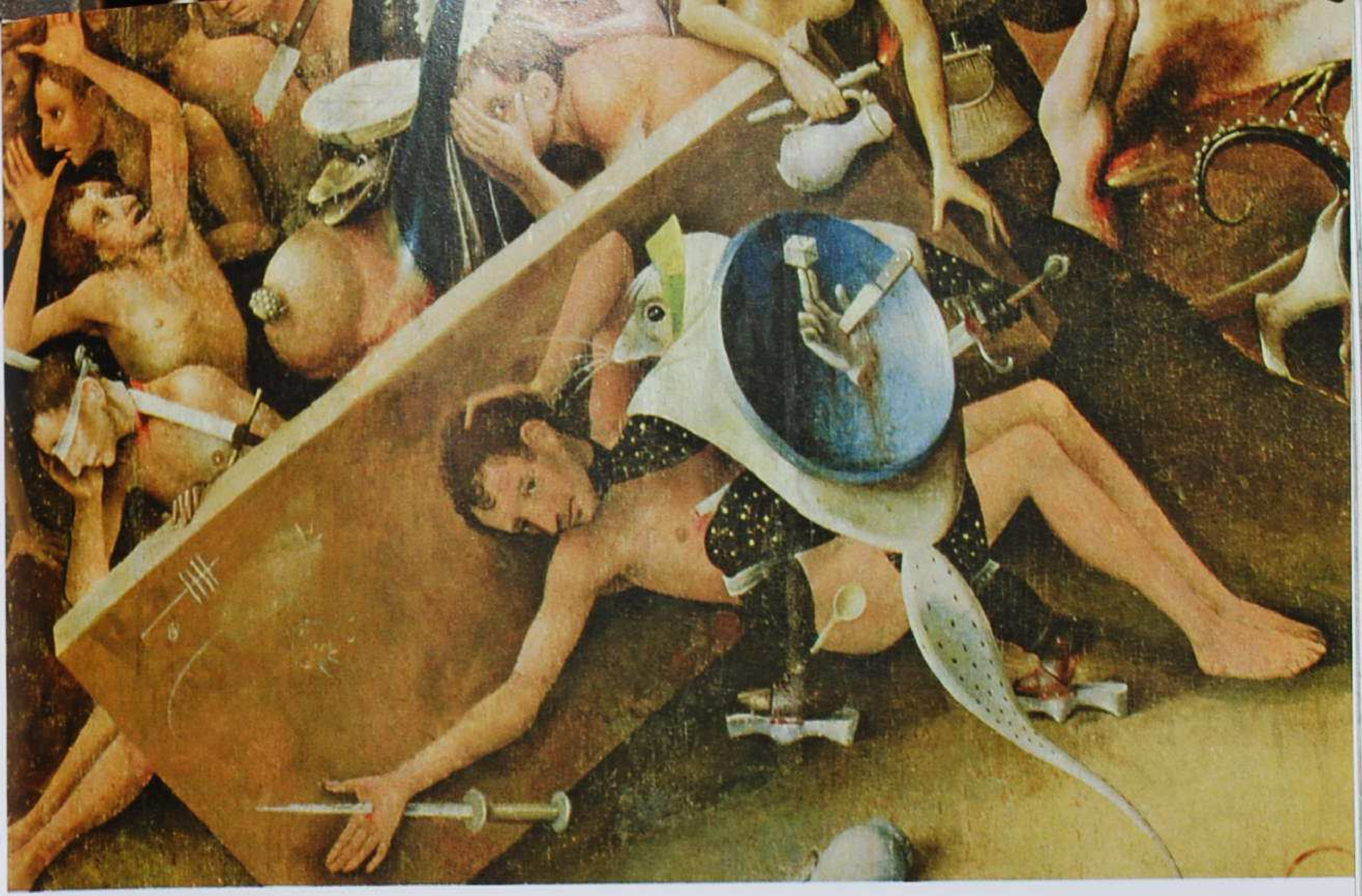
Os cavalos arrancaram, puxando cada um dos membros em sua direção, cada cavalo seguro por um ajudante. Depois de quinze minutos, mesma cerimônia e, enfim, depois de numerosas tentativas, foi preciso fazer os cavalos girarem: ou seja, os do braço direito em direção à cabeça, os das coxas para trás no sentido dos braços, o que acabou por quebrar os braços nas juntas.

Estes estiramentos repetiram-se diversas vezes sem sucesso (...)

No fim, o carrasco Samson foi dizer ao senhor Le Breton que não havia meio nem esperança de sucesso, e sugeriu que perguntasse aos Senhores se não queriam que o cortassem em pedaços (...) o senhor Le Breton, voltando da cidade, ordenou que novos esforços fossem feitos, o que aconteceu; mas os cavalos empacaram (...)

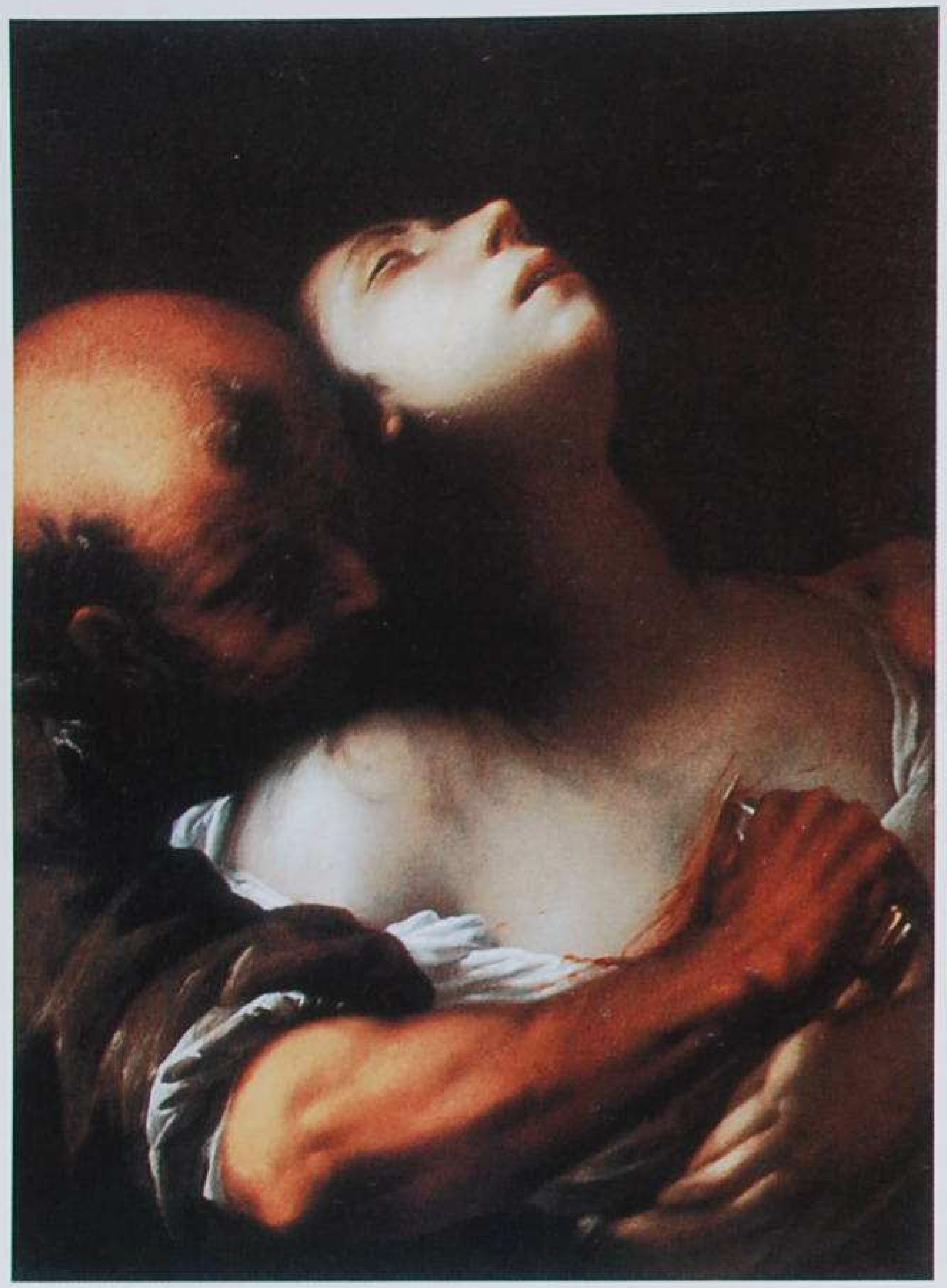
Depois de duas ou três tentativas, o carrasco Samson e o que manejava as tenazes tiraram cada um deles um punhal do bolso e talharam as coxas do tronco do corpo; os quatro cavalos, ainda atrelados, extraíram as duas coxas, ou seja, a do lado direito primeiro, depois a outra; em seguida, fizeram o mesmo com os braços e ombros e axilas; foi preciso cortar as carnes até quase o osso; os cavalos puxando com toda a força arrancaram o braço direito primeiro e depois o outro.

Arrancadas essas quatro partes, os confessores desceram para falar-lhe, porém o ajudante de carrasco disse que estava morto, mas a verdade é que eu podia ver o homem agitar-se e o maxilar inferior mexer para cima e para baixo como se falasse.



Hieronymus Bosch,
O jardim das delícias,
detalhe do painel
direito com o Inferno,
c. 1500,
Madri,
Museo del Prado

Mas dois testemunhos de suplícios reais nos falam de desmembramentos de corpos ainda vivos, o do imperador Andrônico (narrado por **Niceta Coniate**) e o esquartejamento de **Damiens** (que tentou assassinar Luís XV, em 1757), o primeiro por obra da própria multidão, o segundo seguido pela multidão com excitado interesse. O gosto pela crueldade nunca poupou os animais: **Poe** nos conta ficcionalmente o suplício infligido a um gato, mas **Eco** nos fala de um projeto real, inspirado em um experimento, proposto no século XVII para encontrar um modo seguro de estabelecer a longitude a bordo de um navio. A respeito desses e de outros episódios, falamos hoje de *sadismo*, mas foi para demonstrar como o gosto pela crueldade está enraizado na natureza humana que **Sade** celebrou o desprezo pelo corpo alheio. E se Sade propugnava a prática da violência também como provocação filosófica, a literatura romântica e decadente (como **Maturin**) recorreu a ela com freqüência como suprema maquinação da sensualidade. Não menos horripilantes são muitas outras páginas narrativas, algumas devidas ao puro gosto pelo sensacional, como em **Fleming**; outras voltadas para a condenação da crueldade do mundo, como em **Conrad** (que inspirou os horrores do filme *Apocalypse Now*), em **Orwell**, que nos lembra que a tortura ainda tem direito de cidadania sob regimes ditatoriais, ou ainda em **Kafka**, que fala de uma violência metafísica sempre presente, como acontece ainda hoje, aliás, no curso de conflitos em que os beligerantes perdem qualquer sentido de humanidade. Nestas práticas, o diabo já não tem mais nenhuma função e nem se tenta evocá-lo a título de justificação. O gosto pela crueldade apresenta traços humanos.



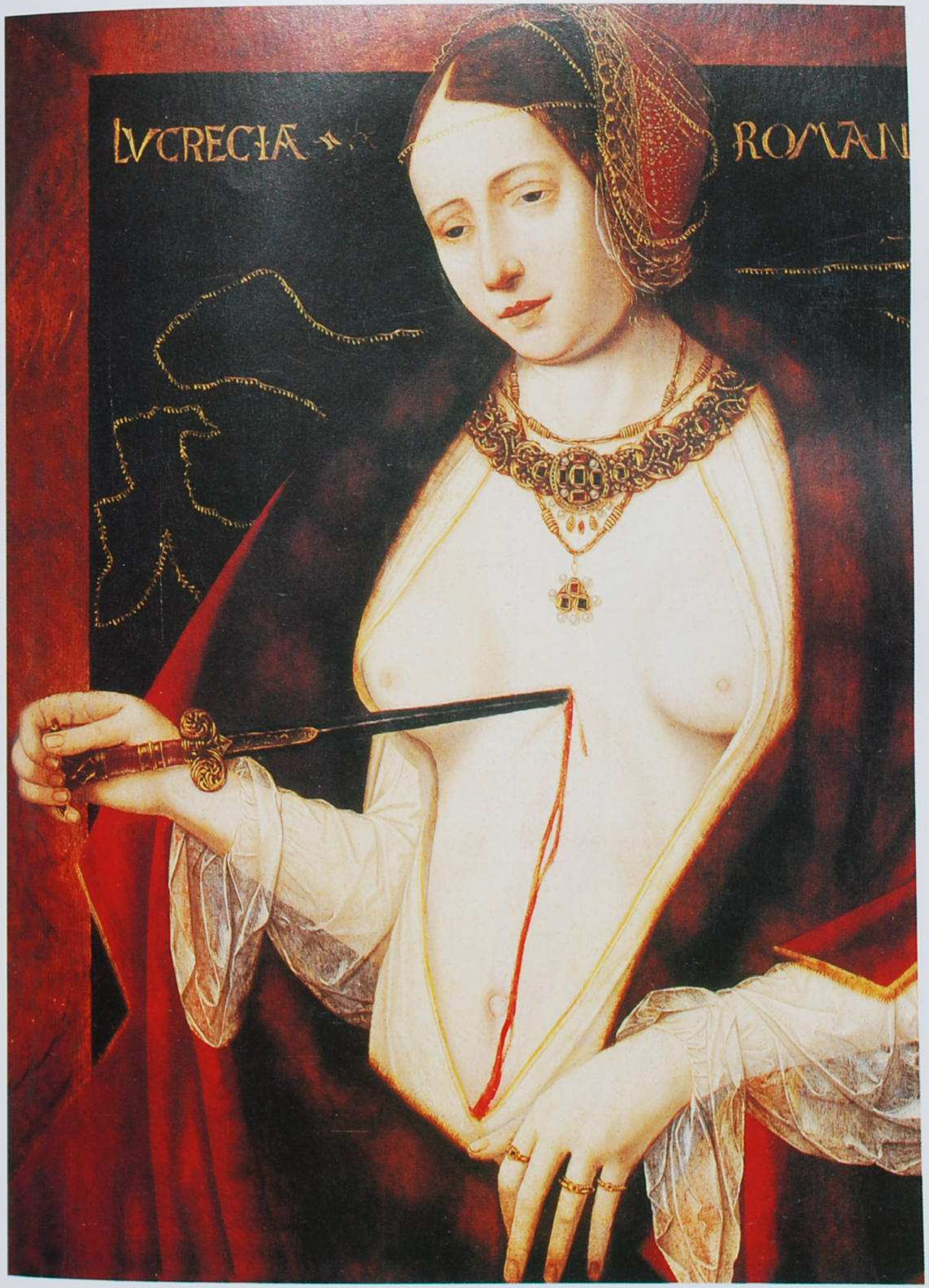
Francesco del Cairo,
Martírio de Santa Agnese,
c. 1634-1635,
Venza, Coleção
Pier Luigi Pizzi

em face
Mestre
do Sangue Sagrado,
Lucrécia, c. 1520

O gosto pelas execuções
Marquês de Sade
Justine ou as desventuras da virtude (1791)
Acaso as nossas praças públicas não ficam cheias cada vez que se assassina alguém na letra da lei? E o mais singular é que se trata na grande maioria de mulheres: elas são mais propensas à crueldade que nós, porque têm uma organização mais sensível. Eis aí uma coisa que os tolos não entendem.

Sadismo
Marquês de Sade
Justine ou as desventuras da virtude (1791)
Mas que detalhes... meu Deus... é impossível descrevê-los; dir-se ia que esse celerado, o mais libertino dos quatro, embora parecesse menos distante das vias da Natureza, não teria concordado em se aproximar dela, em impor um pouco menos de desregramento a seu culto, senão para compensar-se dessa aparência de menor depravação com tudo aquilo que pudesse me ultrajar ainda mais. Ai de mim, se alguma vez minha imaginação se deteve em tais prazeres, eu os imaginava castos como o Deus que os inspirava, dados pela natureza para servir de consolação aos humanos, nascidos do amor e da delicadeza; estava muito longe de acreditar que o homem, a exemplo dos animais ferozes, só poderia gozá-los vendo fremir de pavor suas companheiras; experimentei tudo isso, e num estado tal de violência que as dores da laceração de minha virgindade foram as menores que tive de suportar durante aquela funesta investida. Mas foi no momento do espasmo, quando Antonin terminou com gritos tão furiosos, com incursões tão mortais a todos os recônditos do meu corpo, com mordidas tão semelhantes, enfim, às sangrentas carícias de um tigre, que tive por um instante a vertigem de ser presa de algum animal selvagem que não ficaria saciado senão quando me devorasse. Terminados os horrores, caí sobre o altar onde havia sido imolada, quase sem sentidos e sem movimento.

Amantes de sofrimentos
Charles Robert Maturin
Melmoth (1820)
"É realmente possível tornar-se um amante de sofrimentos. Ouvi falar de homens que viajam para países nos quais se pode assistir diariamente a terríveis execuções, para conseguir aquela excitação que a visão dos padecimentos sempre proporciona, do espetáculo de uma tragédia ou de uma fogueira até as contorções do mais vil dos répteis ao qual se pode infligir qualquer tortura e sentir que aquela tortura deriva da própria potência. É um sentimento do qual não podemos nos livrar jamais – um triunfo sobre aqueles que o sofrimento colocou sob nosso jugo (...) Talvez a chamem de crueldade, mas eu diria curiosidade, a mesma que leva milhares de pessoas a assistir a uma tragédia e até mesmo a mais delicada das mulheres a comprazer-se com lamentos e agonias (...) Continuando a falar, Malmoth jogou-se sobre um canteiro de jacintos e tulipas. "Oh! vais destruir minhas flores!", gritou Isadore. "Essa é a minha vocação; queira, eu lhe peço, perdoar-me!", disse Melmoth, deleitando-se sobre as flores esmagadas e, com um esgar sinistro, lançou a Isadore um olhar que dava frio nos ossos.



O jardim dos suplícios

Octave Mirabeau

O jardim dos suplícios, III, 3 (1899)

Enrodilhou-se junto a mim, toda encostada em mim, flexível e terna.

– Não quer me ouvir, malvado! – recomeçou –, e nem me acariciar! Venha, toque-me, querido! Sinta os meus seios, como estão frios e duros!

E com voz mais surda, voltando para mim os olhos lampejantes de chamas verdes, voluptuosa e cruel, disse:

– Há exatamente oito dias, vi uma coisa extraordinária. Oh, meu amor, vi quando chicoteavam um homem que roubara um peixe (...) Foi no jardim dos suplícios. Tente imaginar a cena, o homem estava ajoelhado, com a cabeça apoiada em uma espécie de cepo todo escuro de sangue velho. Tinhas as costas e os rins despidos: costas e rins cor de ouro antigo. Cheguei justamente quando um soldado estava atando seu longuíssimo rabicho a um anel fixado a uma pedra do calçamento. Ao lado do paciente, outro soldado abrasava uma varetinha de ferro no fogo de uma fornalha. E agora, preste bem atenção! Está me ouvindo? Quando a vareta ficou vermelha, o soldado a fez vibrar no ar e cair sobre as costas do condenado.

A vareta fazia *tchuip* no ar e penetrava na musculatura, que frigia e da qual emanava um halo avermelhado... entende? Então o soldado deixava o ferro em brasa resfriar-se na carne, que inchava e fechava-se; em seguida, quando ficava frio, ele a arrancava com violência, junto com pequenos farrapos sanguinolentos...

O homem emitia terríveis gritos de dor.

E o soldado recomeçava. Ele o fez quinze vezes. Eu tinha a sensação, meu anjo, de que a vareta penetrava em mim também a cada golpe nos rins... Atroz e delicioso!

E como permaneci calado, repetiu:

– Atroz e delicioso! Se soubesse como aquele homem era forte e belo! Músculos esculpidos... Abrace-me, meu amor, abrace-me logo!

As pupilas de Clara foram subindo. (...) Ela disse ainda:

– Estava parado. Sobre as costas tinha como que pequenas ondas. Oh, dê-me os seus lábios!

O prisioneiro do sonho

Giovanni Papini

A última visão do fidalgo doente (1906)

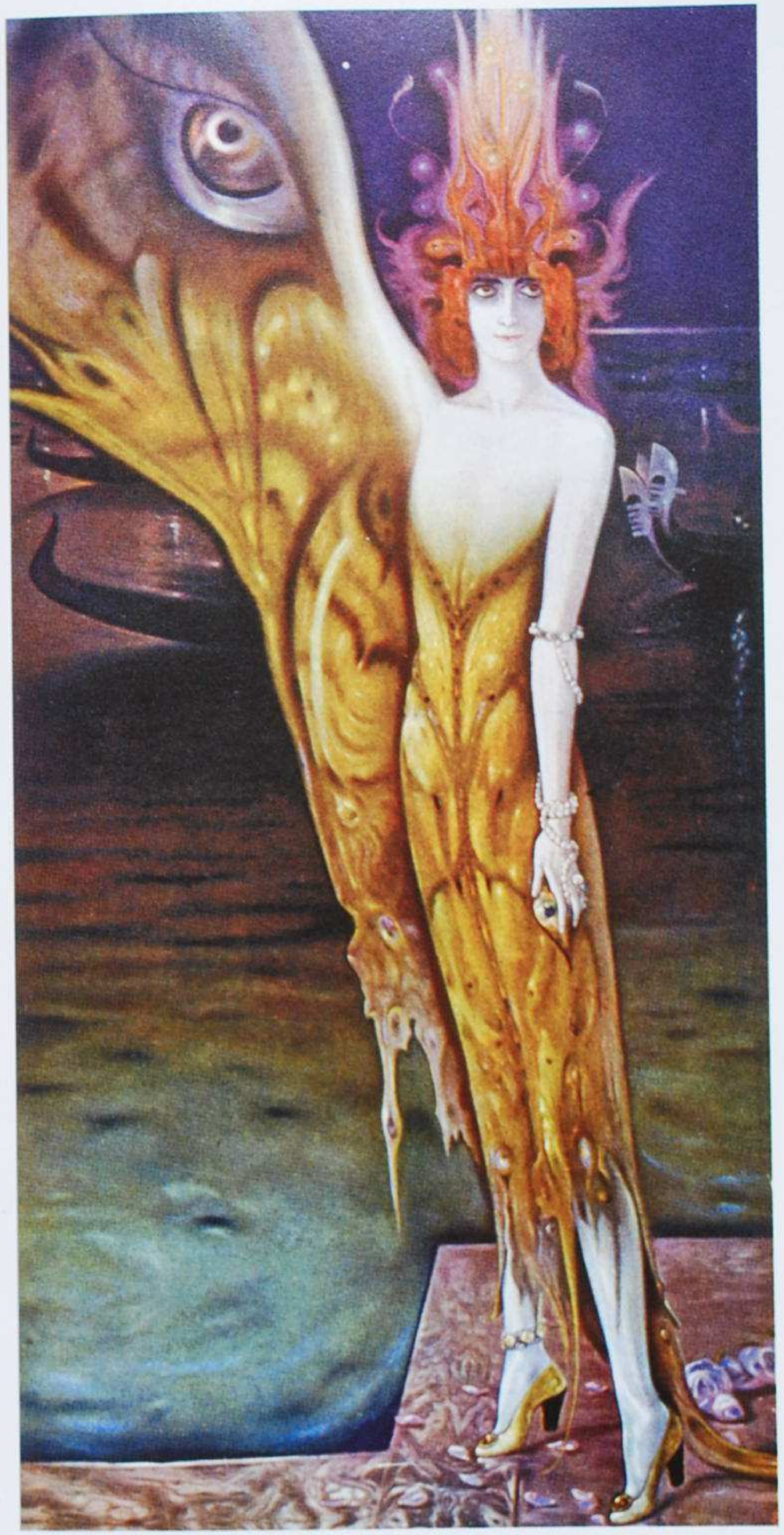
Era, realmente, um semeador de espanto. Sua presença dava uma cor fantástica às coisas mais simples – quando sua mão tocava algum objeto parecia que ele passava a fazer parte do mundo dos sonhos. E seus olhos não refletiam as coisas presentes, mas coisas desconhecidas e distantes, que os que estavam com ele não podiam ver (...)

– Não sou um homem real (...) Eu – e insisto em dizê-lo, embora não me creiam – nada sou além da figura de um sonho. Uma imagem de William Shakespeare tornou-se para mim literal e tragicamente exata: *sou da mesma matéria da qual são feitos os sonhos!* Existo porque há *alguém* que me sonha; *alguém* que dorme e sonha e me vê agir e viver e mover-me e nesse momento sonha que estou dizendo tudo isso. Quando *este alguém* começou a sonhar-me, comecei a existir; quando despertar deixarei de existir (...)

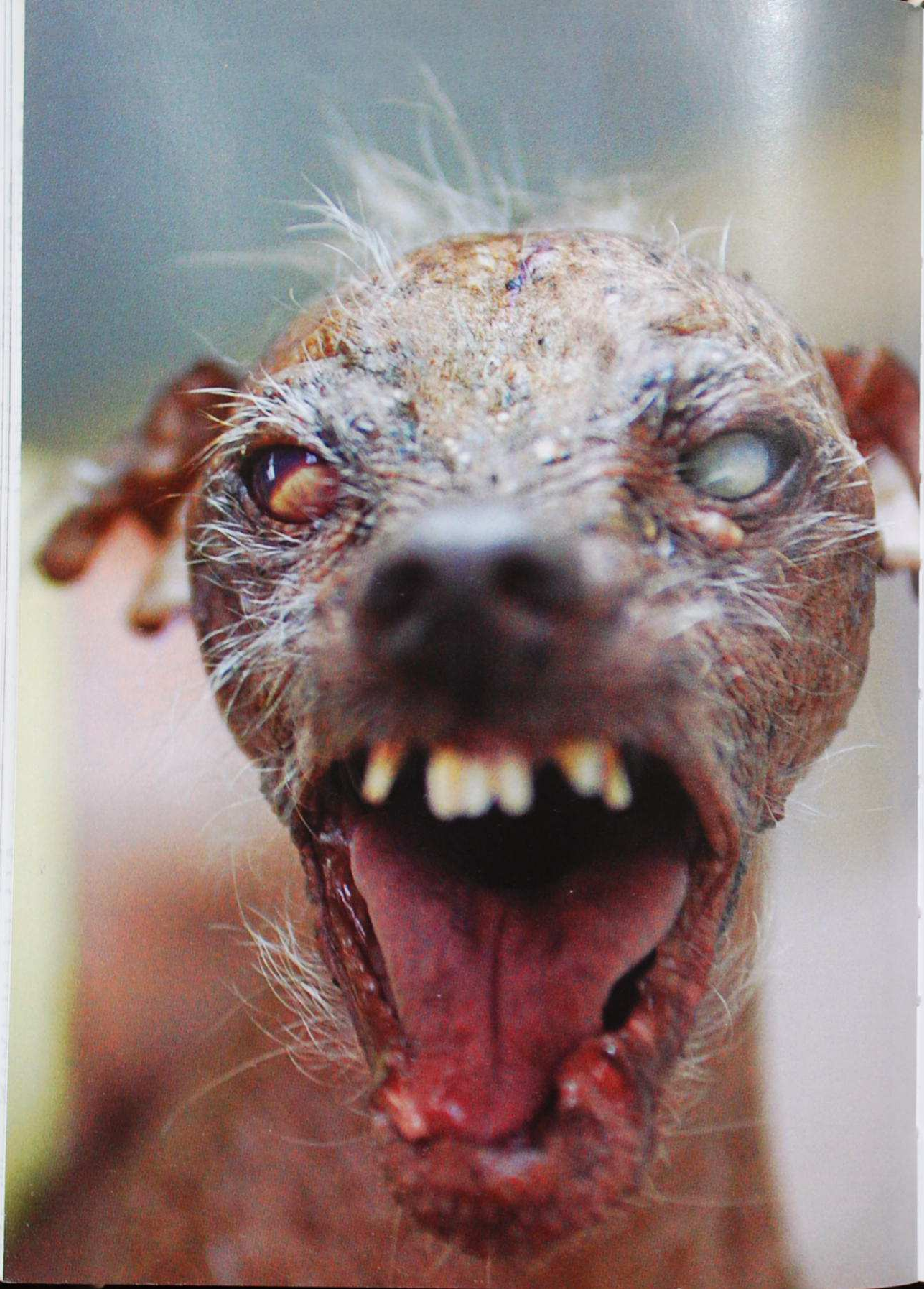
– Mas finalmente, fiquei cansado e humilhado pensando que devia servir de espetáculo para este patrão desconhecido e inconhecível; percebi que esta ficção de vida não valia tanta baixeza e tanta aduladora ignomínia. Então, desejei ardentemente o que antes me aterrorizava, isto é, o seu despertar. Esforcei-me para encher minha vida de espetáculos tão horrendos que o fizessem despertar apavorado. Tentei de tudo para alcançar o repouso do aniquilamento; fiz de tudo para interromper essa triste comédia da minha vida aparente, para destruir essa ridícula larva de vida que me torna semelhante aos homens!

– Nenhum delito me foi alheio: nenhuma abominação me foi desconhecida; de nenhum terror me desviei. Matei com refinadas torturas os velhos inocentes; envenenei águas de cidades inteiras; incendiei no mesmo instante as cabeleiras de uma multidão de mulheres; dilacerei com meus dentes, que a vontade de anular-me tornou selvagens, todas as crianças que encontrei em meu caminho.

À noite, busquei a companhia dos monstros gigantescos, negros, sibilantes, que os homens não conhecem mais; tomei parte em empresas incríveis de gnomos, íncubos, coboldos, fantasmas; precipitei-me do alto de um monte em um vale nu e alucinado, circundado de cavernas cheias de cândidos ossos (...). Mas parece que aquele que me sonha não se espanta com aquilo que os faz tremer, a vocês homens, ou deleita-se à visão daquilo que há de mais horrível, ou não se importa e não se espanta. Até o dia de hoje não consegui despertá-lo e devo continuar a arrastar essa minha ignóbil vida, servil e irreal.



Arturo Martini,
Retrato da marquesa
Luisa Casati,
1912, Milão,
coleção particular



Sam,
vencedor do concurso
de cachorro mais feio
do mundo, em
www.essentialnews.net

arff arff

Umberto Eco

A ilha do dia anterior (1994)

Bem protegido dos olhares curiosos, num refúgio construído sob medida, numa colcha de trapos, havia um cão.

Talvez fosse de raça, mas o sofrimento e as privações haviam-no reduzido a pele e osso. E todavia os seus carrascos davam mostras da intenção de querer mantê-lo vivo: tinham lhe fornecido água e comida em abundância, incluindo comida não-canina, certamente furtada aos passageiros.

Estava deitado de lado, com a cabeça abandonada e a língua para fora. Na sua anca abria-se uma vasta e horrenda ferida. Ao mesmo tempo fresca e cancerosa, mostrando dois grandes lábios rosados, os quais exibiam ao centro, e ao longo de toda a sua abertura, um interior purulento que parecia segregar ricota. E Roberto percebeu que a ferida apresentava-se assim porque a mão de um cirurgião, em vez de costurar os lábios, fizera com que permanecessem abertos, fixando-os à pele.

Filha bastarda da arte, aquela ferida fora portanto não apenas infligida, como também tratada com crueldade de modo que não cicatrizasse, e o cão continuasse a sofrer – quem sabe desde quando. Não só, mas Roberto entreviu também ao redor e dentro da chaga os resíduos de uma substância cristalina, como se um médico (um médico tão cruelmente atento!) todos os dias a aspergisse com um sal irritante.

(...)

Fora uma espera de horas, tornadas mais longas pelos gemidos do infelicíssimo animal, mas finalmente ouvira outros ruídos e percebera umas luzes.

Pouco depois, tornava-se testemunha de uma experiência que se realizava a poucos passos, onde atuavam o doutor e os seus três assistentes.

"Estás anotando, Cavendish?"

"Aye, aye, doutor."

"Esperemos então. Queixa-se demais esta noite."

"Sente o mar."

"Calma, calma, Hakluyt", dizia o doutor, que o estava acalmando com algumas hipócritas carícias. "Fizemos mal em não estabelecer uma seqüência fixa de ações. Seria preciso começar sempre pelo lenitivo."

"Nem sempre, doutor, algumas noites à hora certa está dormindo, e é preciso acordá-lo com uma ação irritante."

"Atenção, parece que está se agitando... Calma, Hakluyt... Sim, começa a agitar-se!"

O cão estava emitindo agora ganidos cruéis. "Expuseram a arma ao fogo, registra a hora, Withrington!"

"Aqui são aproximadamente onze e meia."

"Observa os relógios. Deveriam passar aproximadamente dez minutos."

O cão continuou a ganir por um tempo interminável. Depois emitiu um som diferente, que se apagou num "arff arff" que tendia a enfraquecer-se, dando lugar ao silêncio.

"Muito bem", estava dizendo o doutor Byrd, "qual é o tempo, Withrington?"

"Deveria corresponder. Falta um quarto para a meia-noite." (...)

"Parece-me o bastante. Agora, senhores", disse o doutor Byrd, "espero que cessem logo as irritações; o pobre Hakluyt não agüenta. Água e sal, Hawlse, e o pano. Calma, calma, Hakluyt, agora estás melhor... Dorme, dorme, ouve o teu dono que está aqui, acabou... Hawlse, o sonífero na água."

"Aye, aye, doutor."

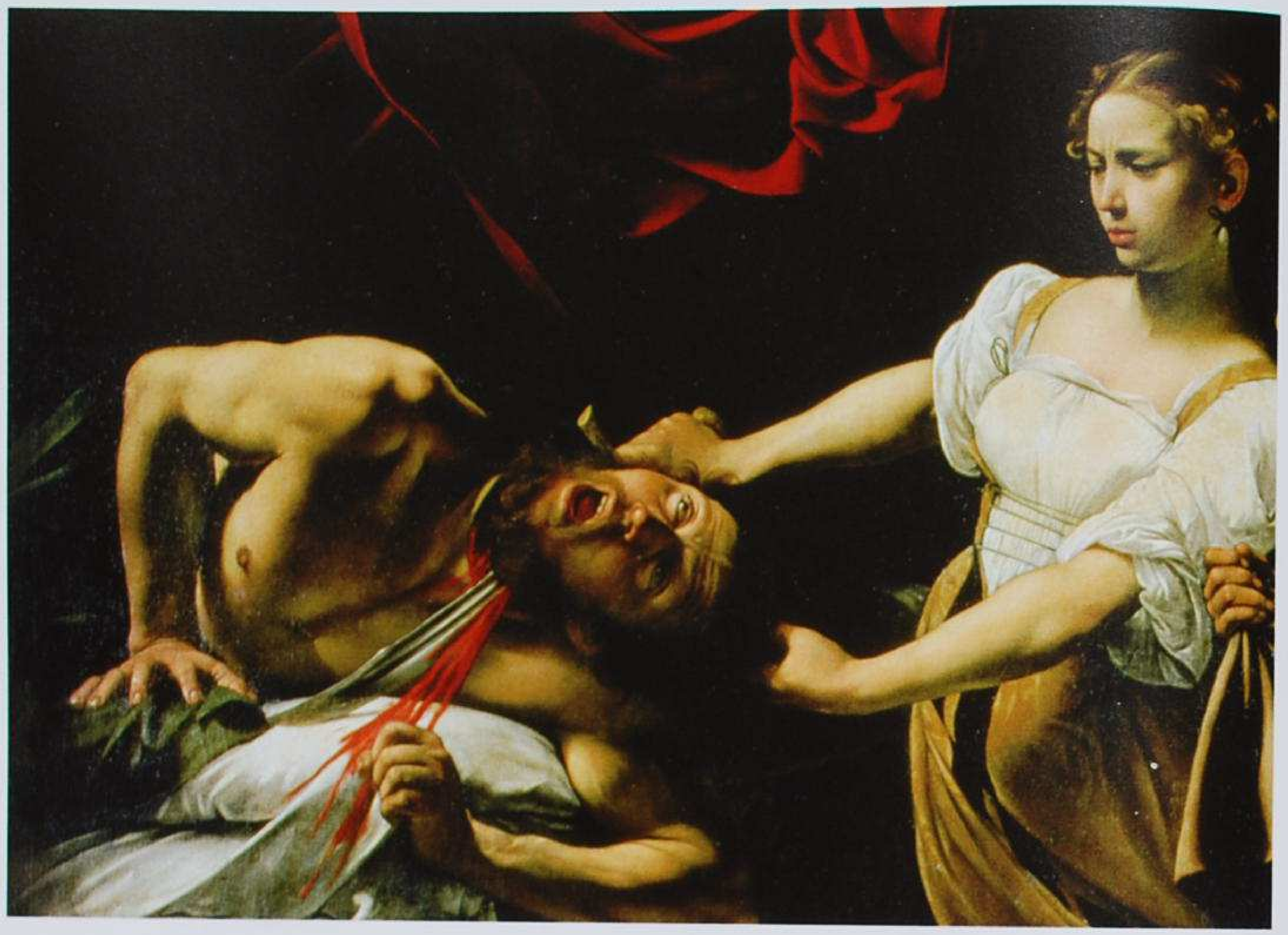
"Pronto, bebe, Hakluyt... Calma, vamos, bebe a boa água..."

Ainda um tímido latido, depois novamente o silêncio.

"Ótimo, senhores", estava dizendo o doutor Byrd, "se este maldito navio não sacudisse desta maneira indecente, poderíamos dizer que tivemos uma ótima noite. Amanhã de manhã, Hawlse, o mesmo sal na ferida. Vamos concluir, senhores. No momento crucial, estávamos aqui próximos da meia-noite, e de Londres comunicavam-nos que era meio-dia.

Estamos no antimeridiano de Londres e, portanto, no centésimo nonagésimo oitavo das Canárias. Se as ilhas Salomão encontram-se, como quer a tradição, no antimeridiano da ilha do Ferro, e se estivermos na latitude certa, navegando para oeste com um bom vento na popa, deveremos atracar em San Christoval, ou como rebatizaremos de novo aquela maldita ilha. (...)

Portanto, o destino do mundo estava ligado ao modo pelo qual aqueles desvairados interpretavam a linguagem de um cão? Uma lamúria do ventre daquele infeliz podia induzir aqueles miseráveis a concluir que estavam se aproximando ou afastando do lugar cobiçado pelos espanhóis, franceses, holandeses e portugueses, outros tantos miseráveis?



Caravaggio,
Judite corta a cabeça de Olofernes, detalhe,
1599, Roma,
Galleria Nazionale d'Arte Antica,
Palazzo Barberini

O gato preto

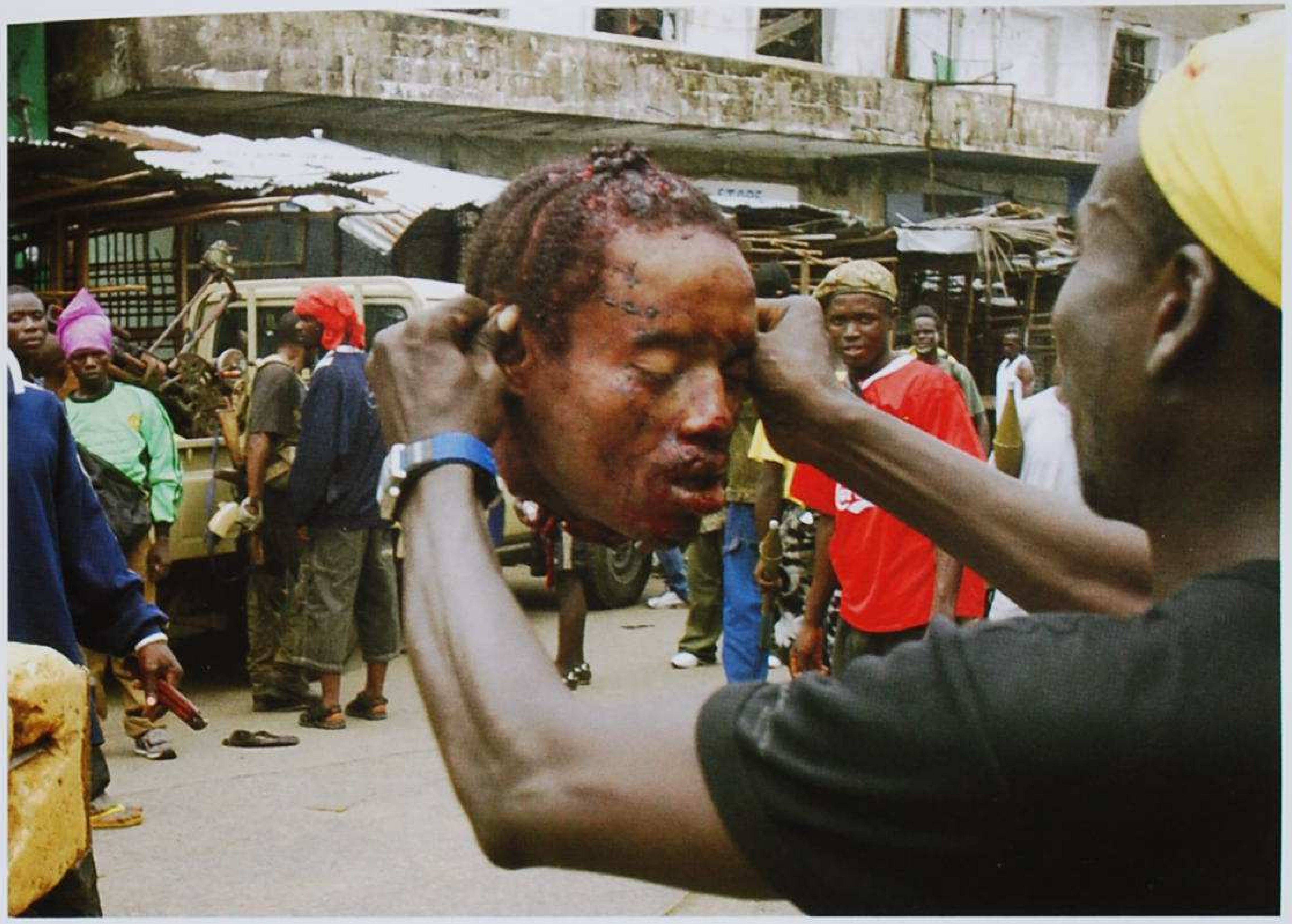
Edgar Allan Poe

O gato preto (1839)

Certa noite, voltando para casa das minhas perambulações pela cidade, bêbado de cair, tive a sensação de que o gato evitava a minha presença. Agarrei-o e então, assustado com a minha violência, o animal produziu na minha mão, com os dentes, um leve ferimento. Em um segundo, fui invadido por uma fúria demoníaca. Já não me reconhecia. Era como se a minha alma original tivesse sido arrancada de repente do corpo e uma maldade pior que infernal, alimentada pelo gim, permeasse cada fibra do meu ser. Tirei do bolso um canivete, abri, agarrei o bicho pelo pescoço e, deliberadamente, fiz seu olho saltar da órbita. (...)

Com o passar do tempo, contudo, o gato sarou. É certo que a órbita vazia tinha um aspecto pavoroso, mas o animal não parecia sofrer mais nenhuma dor. Girava pela casa como sempre, porém, como era de se esperar, fugia apavorado assim que me via. Ainda me sobrava muito do antigo coração para que me sentisse, de início, pesaroso com aquela repulsa evidente por parte de uma criatura que tanto me amara. Logo, porém, tal sentimento foi substituído por uma viva irritação. E por fim, apossou-se de mim, para mergulhar-me de modo definitivo e irrevogável, no espírito da PERVERSIDADE. Desse espírito, a filosofia não trata. No entanto, estou certo de que minha alma vive, de que a perversidade é um dos impulsos mais primitivos do coração humano, uma das faculdades ou sentimentos primários não analisáveis que dirigem o caráter do Homem.

(...) Era este insondável anélito da alma de *torturar-se a si mesma*, de violentar a sua própria natureza, de fazer o mal tão somente por amor do mal, que me instigava a continuar e, por fim, a consumar a violência perpetrada contra o inocente animal. Uma manhã, a sangue frio, passei-lhe um laço pelo pescoço e enforquei-o no galho de uma árvore; enforquei-o com lágrimas a me brotar dos olhos e com o mais amargo remorso no coração; enforquei-o porque sabia que me tinha amado e porque sentia que nunca tinha me dado nenhum motivo de ofensa; enforquei-o porque sabia que fazendo isso cometia um pecado.



Noel Quidu,
Cabeça de um membro do movimento armado LURD, 2003,
Monróvia

Crânios

Joseph Conrad

O coração das trevas (1899)

Lembram que contei ter ficado impressionado a distância por certas tentativas de ornamentação, bastante surpreendentes no contexto decadente do lugar. Agora eu tinha subitamente uma visão mais próxima, e minha primeira reação foi jogar a cabeça para trás, como se tivesse recebido um soco. Examinei, então, cuidadosamente, poste por poste, com o binóculo, e enxerguei meu erro. Aquelas protuberâncias arredondadas não eram ornamentos, mas símbolos: expressivos e enigmáticos, impressionantes e perturbadores – alimento para o pensamento e também para os abutres, se houvesse algum olhando para baixo no céu; e, de uma forma ou de outra, para as formigas capazes de escalar o poste.

Teriam sido ainda mais impressionantes, aquelas cabeças em cima das estacas, se suas faces não estivessem voltadas para a casa. Apenas uma, a primeira que eu avistara, estava virada em minha direção. Não fiquei tão chocado quanto possam pensar. O sobressalto para trás que tivera não fora nada além de um movimento causado pela surpresa.

Eu esperava ver ali uma bola de madeira, percebem? Retornei deliberadamente à primeira que enxergara – e lá estava, negra, seca, encovada, com as pálpebras fechadas –, uma cabeça que parecia dormir no topo de um poste, e com os lábios secos e murchos exibindo uma estreita e branca fileira de dentes, que sorria também, sorria continuadamente para algum infinito e jocoso sonho daquele sono eterno. (...)

Curioso esse sentimento que surgiu em mim de que tais detalhes seriam mais intoleráveis do que todas aquelas cabeças secando nas estacas sob as janelas do Sr. Kurtz. Afinal, aquilo era apenas uma visão selvagem, ao passo que eu parecia haver sido transportado, num salto, para o interior de uma sombria região de horrores sutis, onde a pura e simples selvageria era um verdadeiro alívio, sendo algo que tinha direito de existir – obviamente – à luz do sol.

página seguinte
Gaudenzio Ferrari,
Martírio de Santa Catarina,
1539-1540, Milão,
Pinacoteca di Brera

A colônia penal

Franz Kafka

Na colônia penal (1919)

Mas – interrompeu-se o oficial – fico tagarelando e o aparelho está aqui à nossa frente. Como se vê, ele é composto de três partes. Com o correr do tempo surgiram denominações populares para cada uma delas. A parte de baixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo. (...)

Agora, portanto, só o estritamente necessário. Quando o homem está deitado na cama e esta começa a vibrar, o rastelo baixa até o corpo. Ele se posiciona automaticamente de tal forma que toca o corpo apenas com as pontas; quando o contato se realiza, este cabo de aço fica imediatamente rígido como uma barra. E aí começa a função. O não-iniciado não nota por fora nenhuma diferença nas punições. O rastelo parece trabalhar de maneira uniforme. Vibrando ele finca suas pontas no corpo, que além disso vibra por causa da cama. Para possibilitar que todos vistoriem a execução da sentença, o rastelo foi feito de cristal. Fixar nele as agulhas deu origem a algumas diferenças técnicas, mas depois de muitas tentativas o objetivo foi alcançado. Não poupamos esforços para isso. E agora qualquer um pode ver através do vidro como se realiza a inscrição no corpo. O senhor não quer chegar mais perto e observar as agulhas?

O explorador ergueu-se devagar, andou até lá e se inclinou sobre o rastelo.

– O senhor está vendo dois tipos de agulhas em disposições variadas – disse o oficial. – Cada agulha comprida tem a seu lado uma curta. A comprida é a que escreve, a curta esguicha água para lavar o sangue e manter a escrita sempre clara. A água e o sangue são depois conduzidos aqui nestas canaletas e escorrem por fim para uma canaleta principal, cujo cano de escoamento leva ao fosso.

O oficial indicava com o dedo o caminho exato que a água e o sangue tinham de seguir. (...)

– Já sei tudo agora – disse o explorador quando o oficial se dirigiu de volta para ele.

– Tudo, menos o mais importante – disse o oficial, segurando o explorador pelo braço e apontando para cima. – Lá no desenhador ficam as engrenagens que comandam o movimento do rastelo; elas estão dispostas segundo o desenho que acompanha o teor da sentença. Eu ainda uso os desenhos do antigo comandante. Aqui estão eles – puxou algumas folhas da carteira de couro –, mas infelizmente não os posso pôr na sua mão, são a coisa mais preciosa que tenho. Sente-se, eu os mostro ao senhor desta distância, assim poderá ver tudo bem.

Mostrou a primeira folha.

O explorador gostaria de dizer algo aprovador, mas enxergava apenas linhas labirínticas, que se cruzavam umas com as outras de múltiplas maneiras e cobriam o papel tão densamente que só com esforço se distinguiam os espaços em branco entre elas.

– Leia – disse o oficial.

– Não consigo – disse o explorador.

– Mas está nítido – disse o oficial.

– Muito engenhoso – disse evasivamente o explorador. – Mas não consigo decifrar nada.

– Sim – disse o oficial rindo e guardando de novo a carteira. – Não é caligrafia para escolares. É preciso estudá-la muito tempo. Sem dúvida o senhor também acabaria entendendo. Naturalmente, não pode ser uma escrita simples, ela não deve matar de imediato, mas em média só num espaço de doze horas; o ponto de inflexão é calculado para a sexta hora. É preciso, portanto, que muitos floreios rodeiem a escrita propriamente dita; esta só cobre o corpo numa faixa estreita; o resto é destinado aos ornamentos. (...)

– Compreende o processo? O rastelo começa a escrever; quando o primeiro esboço de inscrição nas costas está pronto, a camada de algodão rola, fazendo o corpo virar lentamente, a fim de dar mais espaço para o rastelo. Nesse ínterim, as partes feridas pela escrita entram em contato com o algodão, o qual, por ser um produto de tipo especial, estanca imediatamente o sangramento e prepara o corpo para novo aprofundamento da escrita. Então, à medida que o corpo continua a virar, os dentes da extremidade do rastelo removem o algodão das feridas, atiram-no ao fosso e o rastelo tem trabalho outra vez.

Assim ele vai escrevendo cada vez mais fundo durante doze horas.

Nas primeiras seis o condenado vive praticamente como antes, apenas sofre dores. Depois de duas horas é retirado o tampão de feltro, pois o homem já não tem mais força para gritar. Aqui nesta tigela aquecida por eletricidade, na cabeceira da cama, é colocada papa de arroz quente, da qual, se tiver vontade, o homem pode comer o que consegue apanhar com a língua. Nenhum deles perde a oportunidade. Eu pelo menos não conheço nenhum, e minha experiência é grande. Só na sexta hora ele perde o prazer de comer.

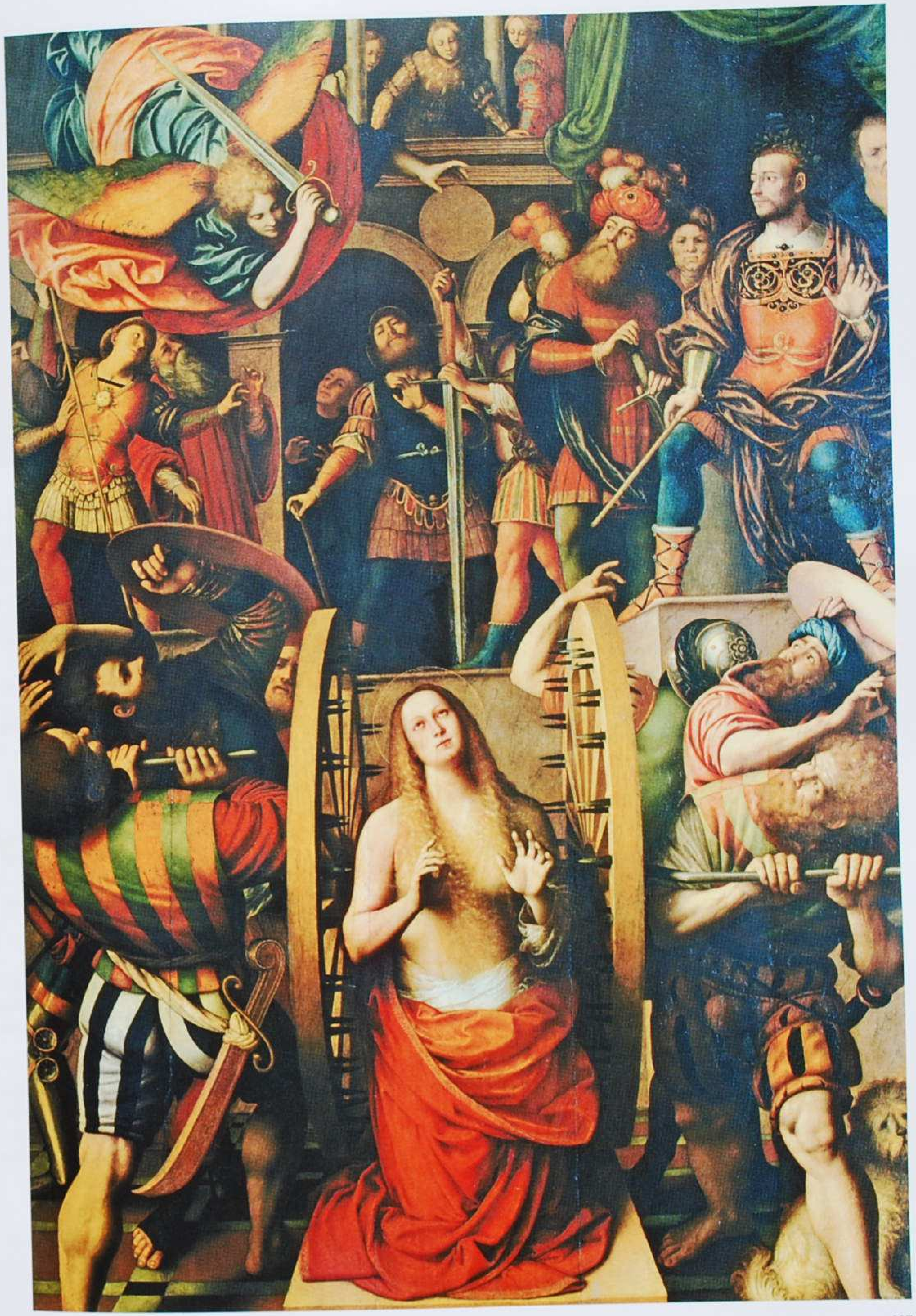
Nesse momento, em geral eu me ajoelho aqui e observo o fenômeno. Raramente o homem engole o último bocado, apenas o revolve na boca e o cospe no fosso. Preciso então me abaixar, senão o recebo no rosto. Mas como o condenado fica tranqüilo na sexta hora! O entendimento ilumina até o mais estúpido.

Começa em volta dos olhos.

A partir daí, se espalha. Uma visão que poderia seduzir alguém a deitar junto embaixo do rastelo.

Mais nada acontece, o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando.

O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem decifra com seus ferimentos. Seja como for, exige muito trabalho; ele precisa de seis horas para completá-lo. Mas aí o rastelo o atravessa de lado a lado e o atira no fosso, onde cai de estalo sobre o sangue misturado à água e ao algodão. A sentença está cumprida, e nós, eu e o soldado, o enterramos.



Salò e os 120 dias de Sodoma,
direção de
Pier Paolo Pasolini, 1975

O quarto

George Orwell
1984, II, 3 e 5 (1949)

"Façam o que quiserem comigo!", gritou. "Deixaram-me faminto semanas a fio! Basta, podem me matar! Fuzilem-me! Enforquem-me! Podem me condenar a vinte e cinco anos de prisão! Tem mais alguma coisa que querem que eu diga? Digam-me o que é e eu direi o que quiserem! Não me importa sobre quem, nem o que farão com ele! Tenho mulher e três filhos! O mais velho ainda não completou seis anos. Podem prender os três e cortar suas gargantas bem diante dos meus olhos, ficarei olhando, impassível como uma pedra. Mas o quarto 101, não!"

"Quarto 101", disse o oficial.

O homem olhou ao redor, presa do delírio, como se procurasse outra vítima para colocar em seu lugar. Seus olhos pousaram sobre a cara destroçada do homem de queixo fugidio. Ergueu um braço magérrimo.

"É ele que devem pegar, não eu!", gritou a plenos pulmões. "Não ouviram o que disse depois que vocês destruíram seu rosto? Dêem-me uma oportunidade e direi tudo o que ele disse, ponto por ponto. É ele que é contra o Partido, não eu." (...)

Dois guardas prepararam-se para içá-lo pelos braços. Jogou-se estendido no chão, agarrou-se a um dos pés de ferro que sustentavam o banco (...)

Ouviu-se um grito diferente. Um guarda, com um pontapé, tinha quebrado os dedos de uma das mãos do homem. Colocaram-no de pé.

"Quarto 101", disse o oficial. (...)

"Uma vez você perguntou o que era o quarto 101", disse O'Brien. "Respondi que já sabia a resposta. Todos sabem. No quarto 101 fica a pior coisa do mundo."

A porta abriu-se de novo. Entrou um guarda transportando alguma coisa feita de arame, uma espécie de recipiente, uma cesta ou algo do gênero. Pousou o objeto sobre a mesa mais distante. Por causa da posição de O'Brien, bem na sua frente, Winston não podia ver precisamente o que era aquele objeto.

"A pior coisa do mundo", disse O'Brien, "varia de indivíduo para indivíduo. Às vezes ser sepultado vivo, outras vezes ser queimado ou afogado, ou empalado ou uma infinidade de outras mortes. Há casos em que a coisa é bem mais modesta, às vezes nem é fatal."

Afastou-se um pouco de lado, de modo que Winston pudesse ver melhor o objeto que estava sobre a mesa. Era uma gaiola oblonga de arame, com uma alça em cima para ser transportada. Vista de frente, tinha o aspecto de uma daquelas máscaras que se usam nos exercícios de esgrima, com o lado côncavo para fora. Embora estivesse a três ou quatro metros dele, pôde perceber que a gaiola era dividida longitudinalmente em dois compartimentos e que em cada um deles se encontravam alguns seres vivos. Eram ratos.

"No seu caso", disse O'Brien, "a pior coisa do mundo são os ratos."

Re-animator,
direção de
Stuart Gordon,
1985

Devorado por tubarões

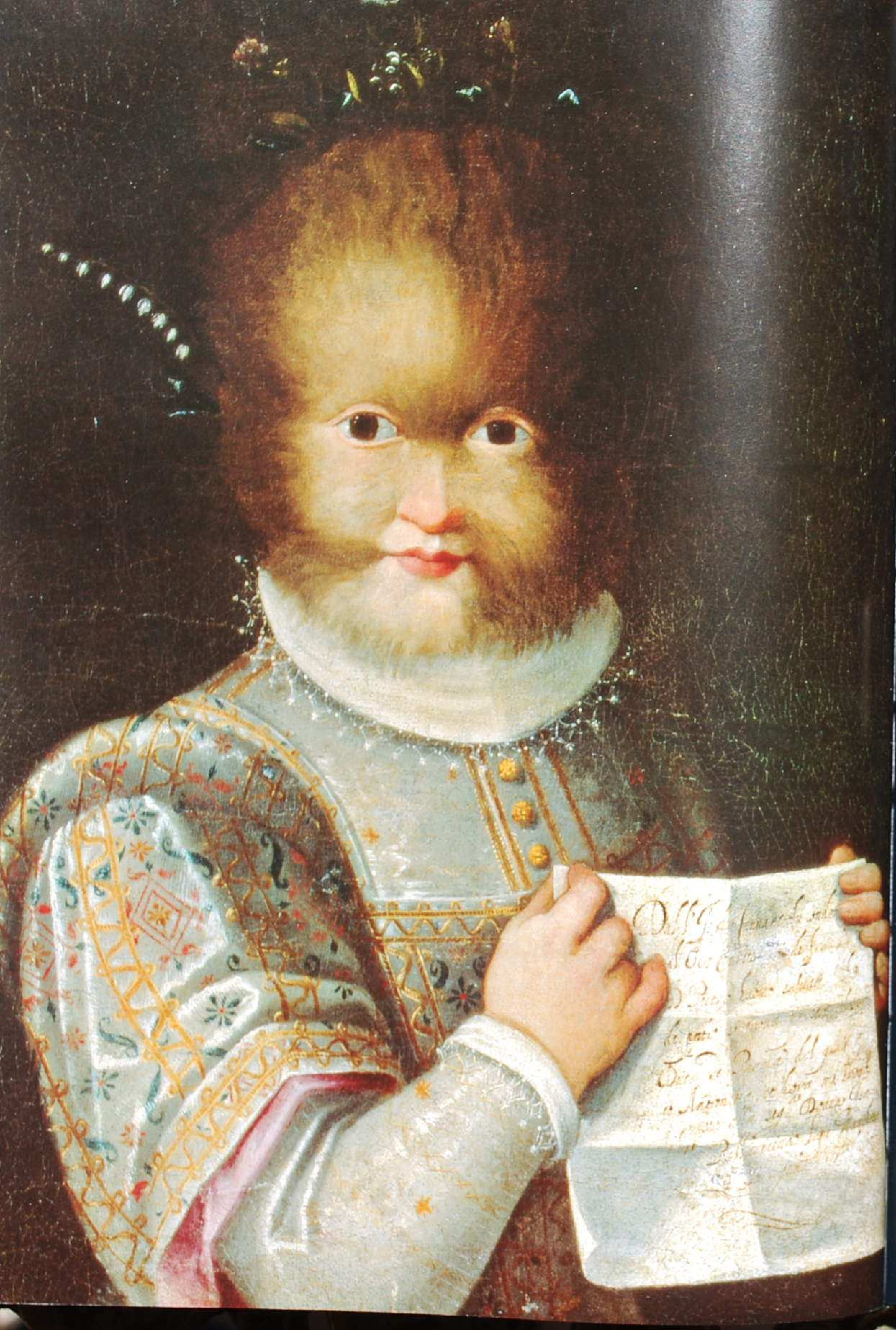
Ian Fleming
Viva e deixe morrer (1954)

Um focinho enorme saiu da água e jogou-se de novo abocanhando alguma coisa. De repente, viram-se dois braços negros debaterem-se no ar, caírem e desaparecerem em seguida. Ouviam-se gritos agudos. Dois ou três pares de braços tentaram aproximar-se dos rochedos, agitando-se desesperadamente. Depois, um daqueles homens parou de bater na superfície diante dele com a palma das mãos e seus braços desapareceram embaixo d'água. Ele também começou a gritar enquanto seu corpo era jogado de lá para cá pelas ondas. Com a mente ainda turva, Bond pensou: "Os tubarões" (...)

Era uma cabeça grande, maciça, com um véu de sangue que escorria sobre o rosto de uma longa ferida no crânio.

Bond o viu chegar. O Grande Homem estava lutando, tinha a respiração ofegante e debatia-se tanto que atrairia qualquer peixe que ainda não estivesse ocupado com o festim (...) A cabeça flutuante aproximava-se. Bond podia ver os dentes que os lábios esticados num ricto de agonia deixava descobertos. O sangue mascarava aqueles olhos que Bond sabia que estariam pulando das órbitas. Quase podia sentir com a imaginação aquele grande coração doente que batia penosamente sob a pele acinzentada (...) Mister Big avançava. Os ombros estavam nus, as roupas tinham sido arrancadas pela explosão, mas ainda tinha a gravata de seda negra em torno do pescoço grosso, boiando atrás da cabeça como o rabicho de um chinês. Uma pequena onda tirou um pouco do sangue de seus olhos. Estavam arregalados e fitavam Bond com uma expressão de loucura. Não havia neles nenhum pedido de ajuda, eram fixos e alucinados. Agora estava a uma dezena de metros e Bond fixou seus olhos nos dele, mas estes se fecharam de repente, enquanto o rosto enorme se contorcia numa careta espasmódica, "Aaahhh", gemeu a boca retorcida. As mãos pararam de bater na água, a cabeça submergiu para reemergir em seguida. Uma nuvem de sangue escureceu a água. Duas sombras castanhas de quatro ou cinco metros de comprimento saltaram da nuvem de sangue e mergulharam de novo. O corpo na água virou-se de um lado. Metade do braço direito do Grande Homem veio à tona. Estava sem mão, sem pulso e sem o relógio. Mas a imensa cabeça com a boca escancarada mostrando os dentes cândidos ainda estava viva. E agora gritava. Um longo berro animalesco emitido cada vez que um dos tubarões abocanhava seu corpo (...) Depois a cabeça reapareceu sobre a água. Tinha a boca fechada. Os olhos amarelos pareciam encarar Bond.

O focinho do cação aflorou de novo e carregou consigo aquela cabeça, as mandíbulas escancaradas. Ouviu-se um estalo horrível quando ele fechou a boca e uma grande agitação na água. E silêncio.



Capítulo IX

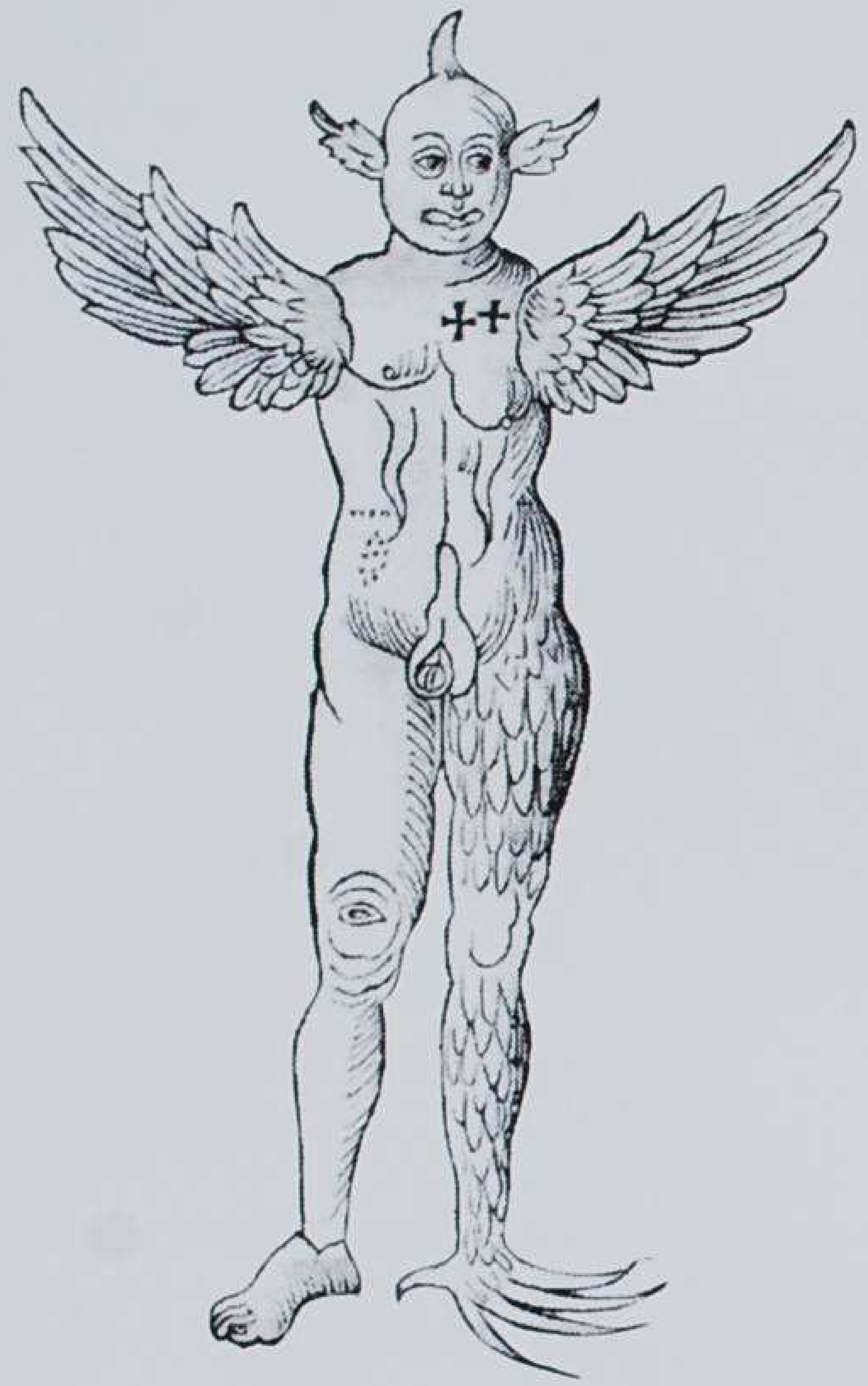
Physica curiosa

1. Partos lunares e cadáveres desventrados

Os monstros não desaparecem junto com os *mirabilia* medievais, mas voltam ao mundo moderno, embora o façam com outras formas e funções. Desde a Idade Média, discutia-se a respeito da diferença entre dois tipos de monstruosidade que, fazendo abstração das muitas variáveis terminológicas, poderíamos caracterizar como *portentos* e *monstros*. Os portentos eram eventos prodigiosos e estupefacientes, mas naturais (como os nascimentos de bebês hermafroditas ou dicéfalos). Muitos autores tentaram explicar suas causas (como, por exemplo, o médico renascentista Ambroise Paré, que reencontraremos mais tarde), embora parecesse difícil deixar de vê-los, à maneira dos antigos, como sinais premonitórios de algum acontecimento fora do comum – nesse sentido, ficou famoso o *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, de Conrad Lycosthenes (1557). Em todo caso, desde os primeiros séculos medievais, sustentava-se que não se deveria considerar os portentos contrários à Natureza (como se tivessem escapado ao controle divino), mas, e era a opinião de Isidoro de Sevilha, *contrários à natureza conhecida*. Na Antiguidade e na Idade Média, os monstros eram, ao contrário, indivíduos de raça não humana, nascidos de genitores iguais a eles e (como vimos no capítulo IV) permitidos ou desejados por Deus como signos de uma sua linguagem alegórica.
Ora, do Renascimento em diante, com as explorações que revelam novos continentes, certamente habitados por selvagens e por animais estranhíssimos, mas todos eles importáveis para as cortes européias, e não por monstros lendários e nunca encontrados, o termo *monstro*, quando usado, indicava indivíduos portentosos, ora resultantes de partos anômalos, ora animais insólitos encontrados por exploradores e viajantes.

no alto
D. C. Courcelles,
Icones musculorum capitis, 1743

à esquerda
Lavinia Fontana,
Retrato de Antonieta Gonzales, 1594-1595,
óleo sobre tela, Blois,
Musée du Château de Blois

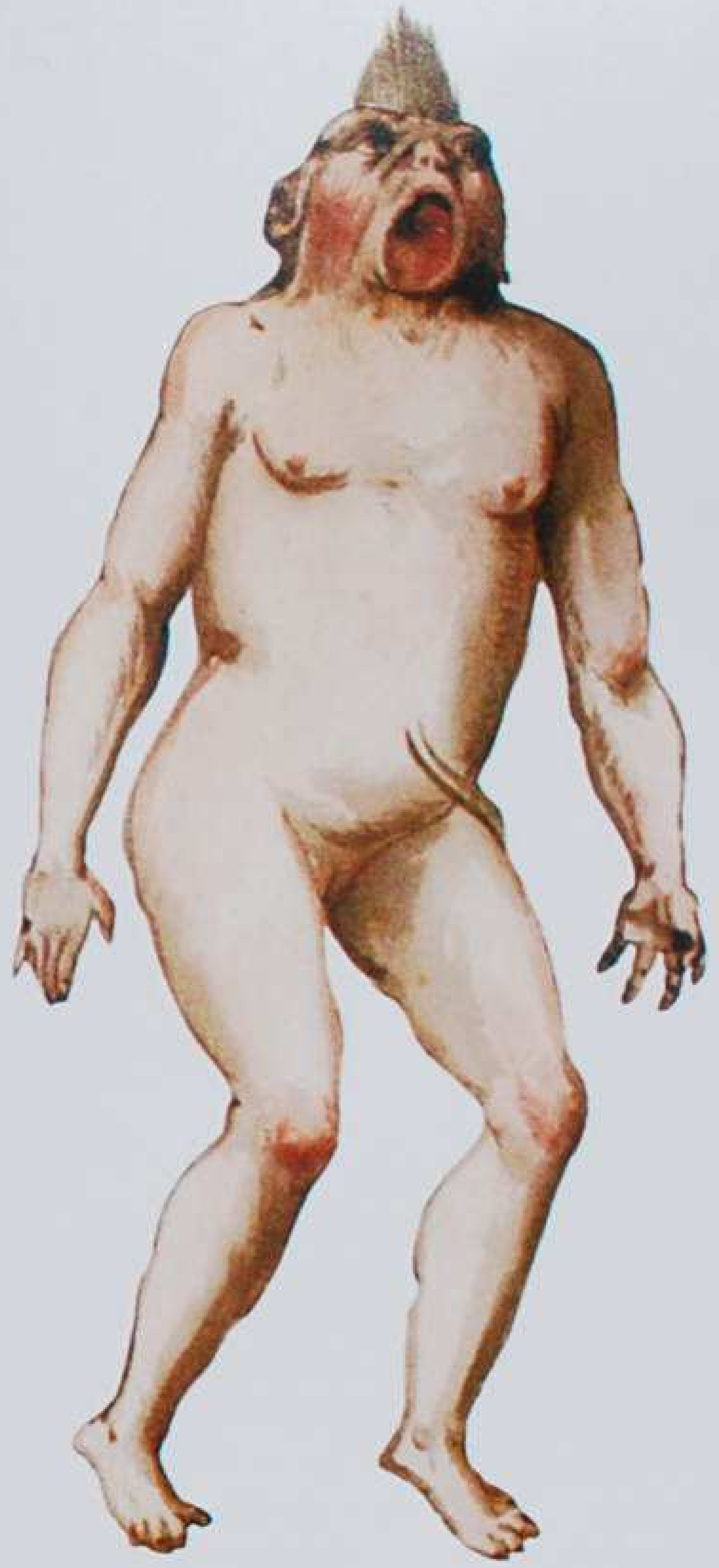


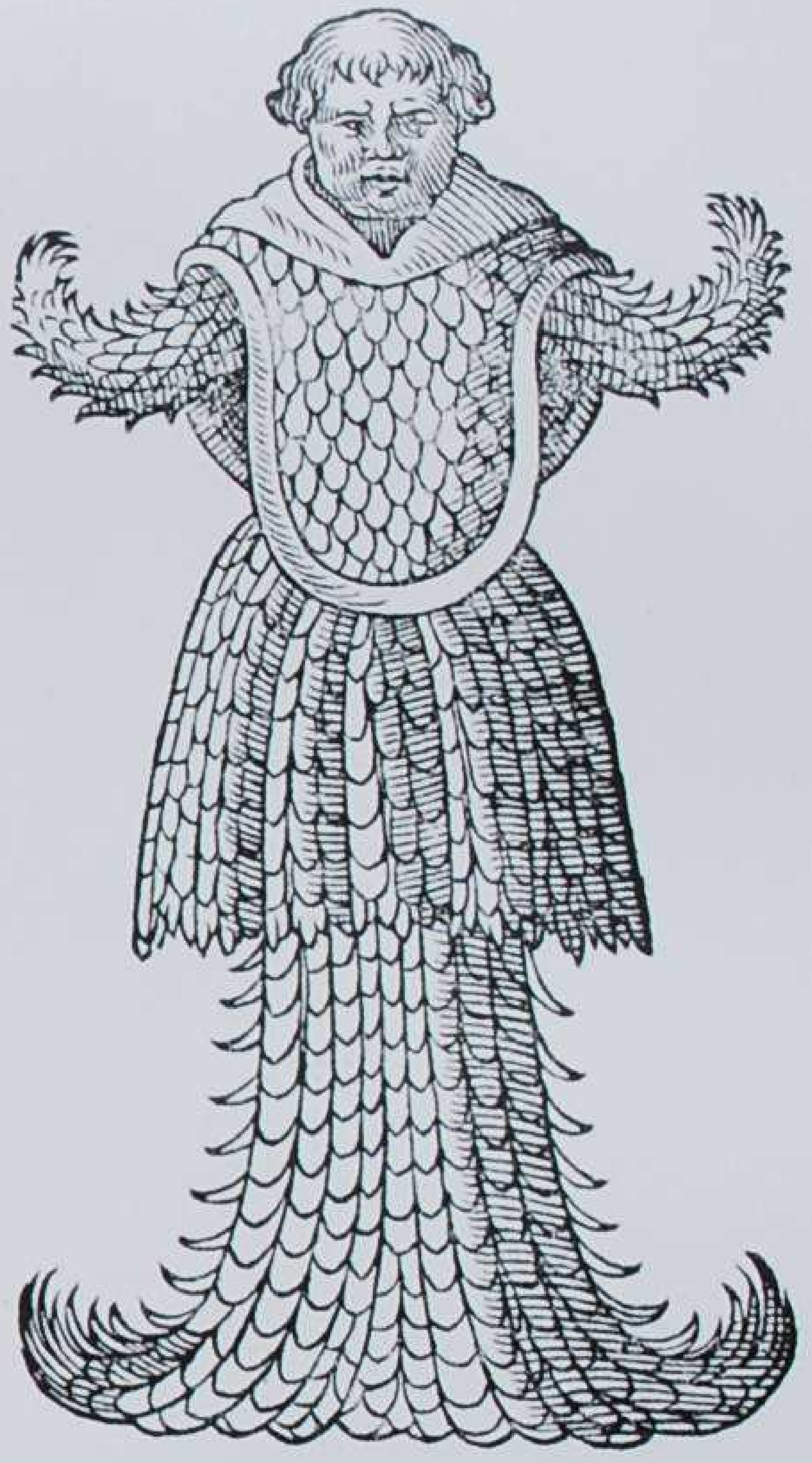
Monstro de Ravenna,
folha solta, c. 1506,
Munique, Bayerische
Staatsbibliothek Ein
Blatt, VIII, 18

O monstro de Ravenna
Luca Landucci
Diário florentino (1512)
Em Ravena nasceu de uma mulher um monstro, que está aqui desenhado. E tinha sobre a cabeça um chifre espetado para cima parecendo uma espada e, em lugar de braços, tinha duas asas como um morcego, e onde ficam os peitos, tinha do lado direito um *fio*, e do outro uma cruz, e mais abaixo, na cintura, duas serpentes, e onde fica a natureza, era de mulher e de homem; a de mulher em cima no corpo e a de homem embaixo; e no joelho direito tinha um olho e tinha o pé esquerdo de uma águia. Eu o vi pintado e quem quiser pode vê-lo em Florença.

Monstro em forma de monge
Ambroise Paré
Des monstres et prodiges (1573)
Rondelet, em seu livro *Sobre os peixes*, escreve que no mar da Noruega foi visto um monstro marinho ao qual, quando foi pescado, todos deram o nome de "monge", pois assim se parecia.

A atitude em relação a tais criaturas já não é de assombro ou de decifração de seu significado místico, mas de *curiosidade científica* ou pelo menos pré-científica e escolhemos *Physica curiosa* para título deste capítulo porque assim se intitulava uma obra monumental (mil e seiscentas páginas com dezenas e dezenas de gravuras) publicada pelo jesuíta Caspar Schott, em 1662, onde são descritas todas as monstruosidades naturais conhecidas na época. Trata-se de animais exóticos, como o elefante e a girafa, de abortos da natureza e de seres que se pareciam, para os marinheiros e viajantes que os viam de longe (sobrepondo-lhes, ademais, a recordação de relatos de monstros legendários), com os monstros dos bestiários, de modo que acontecia de confundirem um simples dugongo com um ser sirenóide. Por outro lado, em textos semelhantes, muitas vezes os miniaturistas ou gravuristas tomavam à letra os nomes, já fantasiosos de per si, dados por Plínio ou outros: assim, a foca (*vitulus marinus*) transformava-se numa espécie de bezerro pisciforme; os crustáceos (*mus marinus*), em ratos com pinças; o polvo, um peixe com pernas; o avestruz (*struthio camelus*) um camelo alado. Entre os muitos livros sobre monstros, citaremos *Des monstres et prodiges* de Ambroise Paré (1573), *Monstrorum historia* de Ulisses Aldrovandi (1642) e o *De monstris* de Fortunio Liceti (cuja primeira edição é de 1616). Porém, em seus alentados onze volumes, Aldrovandi tratava, assim como fizeram vários outros autores, de zoologia em geral.



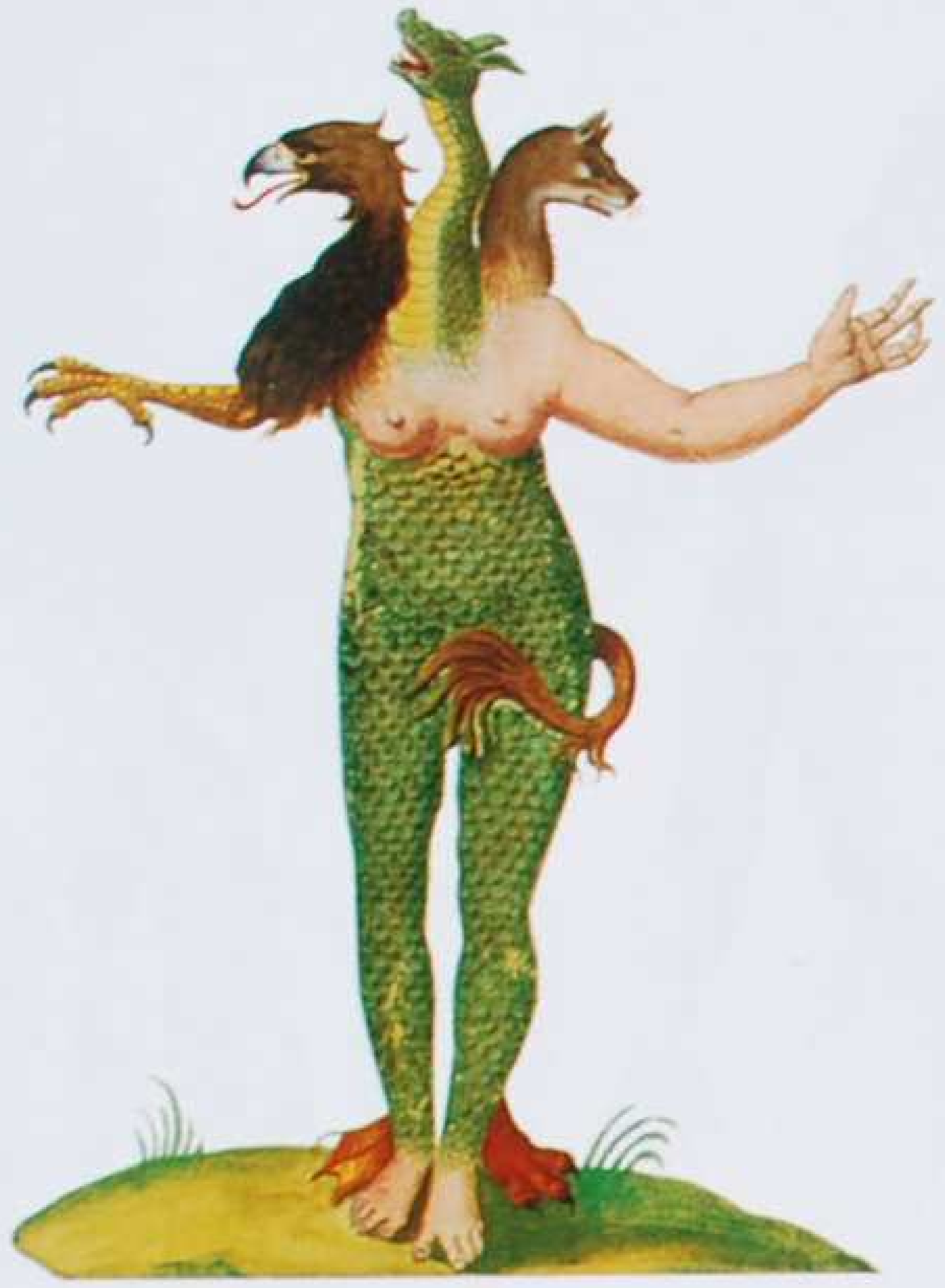


Ulisse Aldrovandi,
Monstrum foemina,
em *Monstrorum historia*,
1658, Bolonha,
Ferroni

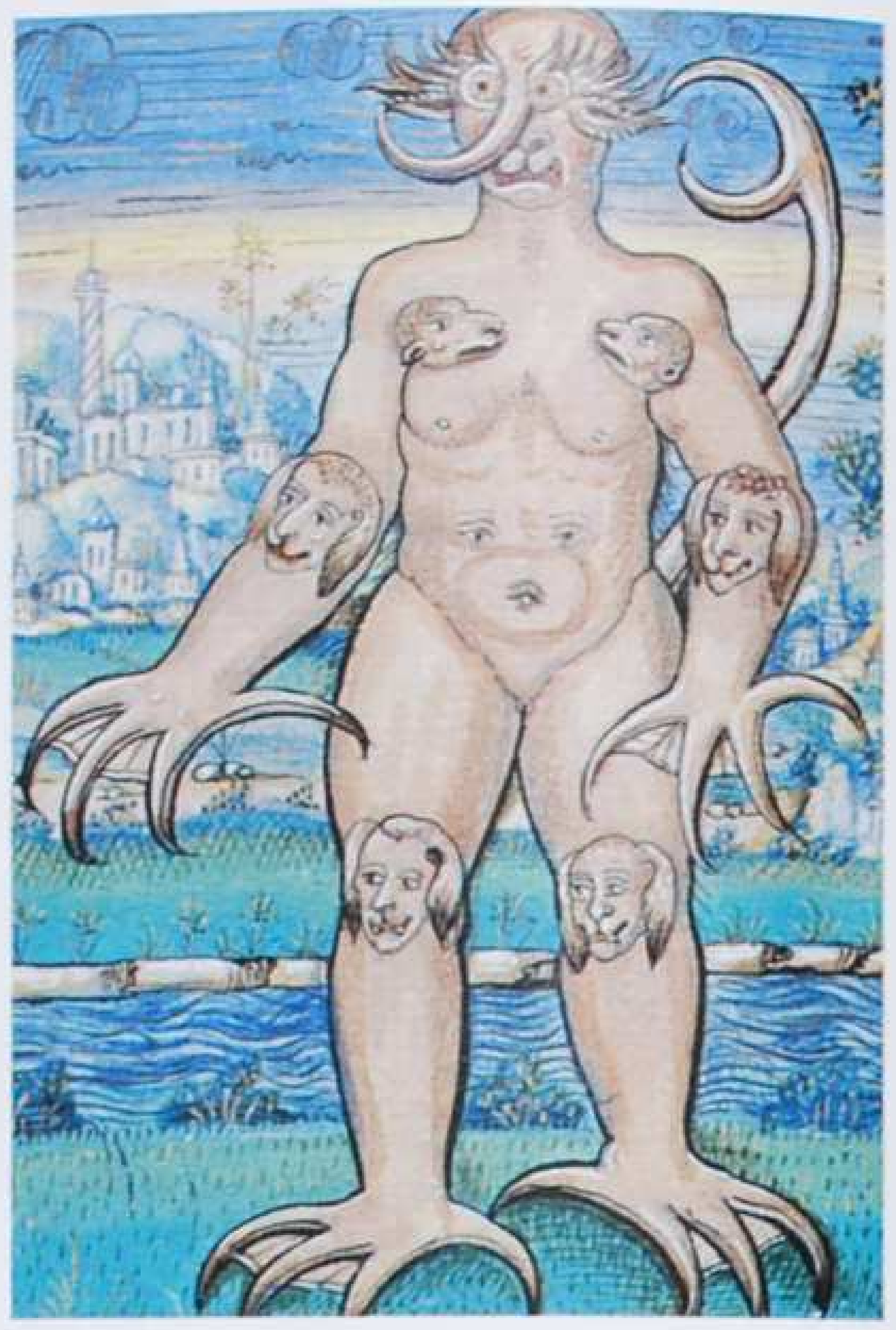
Ambroise Paré,
Peixe-bispo,
Opera chirurgica,
1594, Frankfurt,
Feyerabend

Mesmo condescendendo com a representação de seres monstruosos, a *Historia animalium*, de Conrad Gessner (1551-1558), ou a *Historia naturalis* de Jan Jonston (1653), para citar apenas dois, deram uma contribuição fundamental para o desenvolvimento das ciências biológicas.

No mesmo período o interesse pelas coisas extraordinárias deu origem às *Wunderkammern*, ou seja, câmaras das maravilhas, precursoras dos nossos museus de ciências naturais onde, contudo, mais do que reunir sistematicamente tudo aquilo que se deve conhecer, tendia-se a colecionar tudo aquilo que soasse extraordinário e inaudito, inclusive objetos bizarros ou relíquias estupefacientes como um chifre de unicórnio (que não passava, na verdade, de uma presa de narval) ou um crocodilo empalhado. Em muitas dessas coletâneas, como por exemplo na de Pedro, o Grande, em São Petersburgo, mantinham-se fetos monstruosos conservados em álcool. Às vezes, a descoberta de um parto anômalo provocava reações em cadeia, como aconteceu com o Monstro de Ravenna, nascido provavelmente em Florença, em 1506, e que gerou, depois da primeira notícia dada por Landucci, em 1512, uma série de versões iconográficas, tornando-se cada vez mais parecido com os monstros das lendas de outrora. Irão discorrer sobre maravilhas análogas, autores como **Paré**, **Montaigne**, **Lemnio** e outros. Em todos estes casos parece que o espetáculo da deformidade não era sentido como repulsivo, mas como intelectualmente excitante.



Ulisse Aldrovandi,
Monstro tribus capitis,
em *Monstrorum historia*,
1698, Bolonha, Ferroni



Creature monstrueuse engendrée de parens honnorables,
em Pierre Boaistuau,
Histoires prodigieuses,
séc. XVI,
ms. fr. 136, f. 29v,
Londres,
Wellcome Library

Origem dos monstros

Ambroise Paré

Des monstres et prodiges (1573)

Existem variadas causas que dão origem aos monstros. A primeira é a glória de Deus. A segunda é a sua ira. A terceira, uma superabundância de sêmen.

A quarta, uma quantidade insuficiente dele. A quinta, a imaginação. A sexta, a hipotrofia, ou seja, as dimensões reduzidas do útero. A sétima, o modo incorreto de a mãe se sentar, por exemplo, quando, estando grávida, fica muito tempo sentada com as pernas cruzadas ou encolhidas contra o ventre.

A oitava, em razão de uma queda ou de golpes dados no ventre da mulher grávida. A nona, doenças hereditárias ou acidentais. A décima, a putrefação ou corrupção do sêmen. A décima primeira, a confusão ou mistura de sêmens.

A décima segunda, o logro de patifes malévolos. A décima terceira são os demônios ou diabos.

De um menino monstruoso

Michel de Montaigne

Ensaios, II, 30 (1595)

Vi anteontem um menino que dois homens e uma nutriz, que se diziam seu pai, tio e tia, carregavam consigo para obter algum dinheiro com sua exibição, por causa de sua estranheza. Tinha um aspecto normal em todo o resto e mantinha-se sobre os próprios pés, caminhava e balbuciava como os outros de sua idade; não tinha até então aceito outro alimento que não fosse do peito de sua nutriz; e aquilo que, em minha presença, tentaram enfiar em sua boca, ele mastigava um pouco e devolvia sem engolir; seus gritos certamente pareciam ter algo de particular. Tinha precisamente catorze meses.

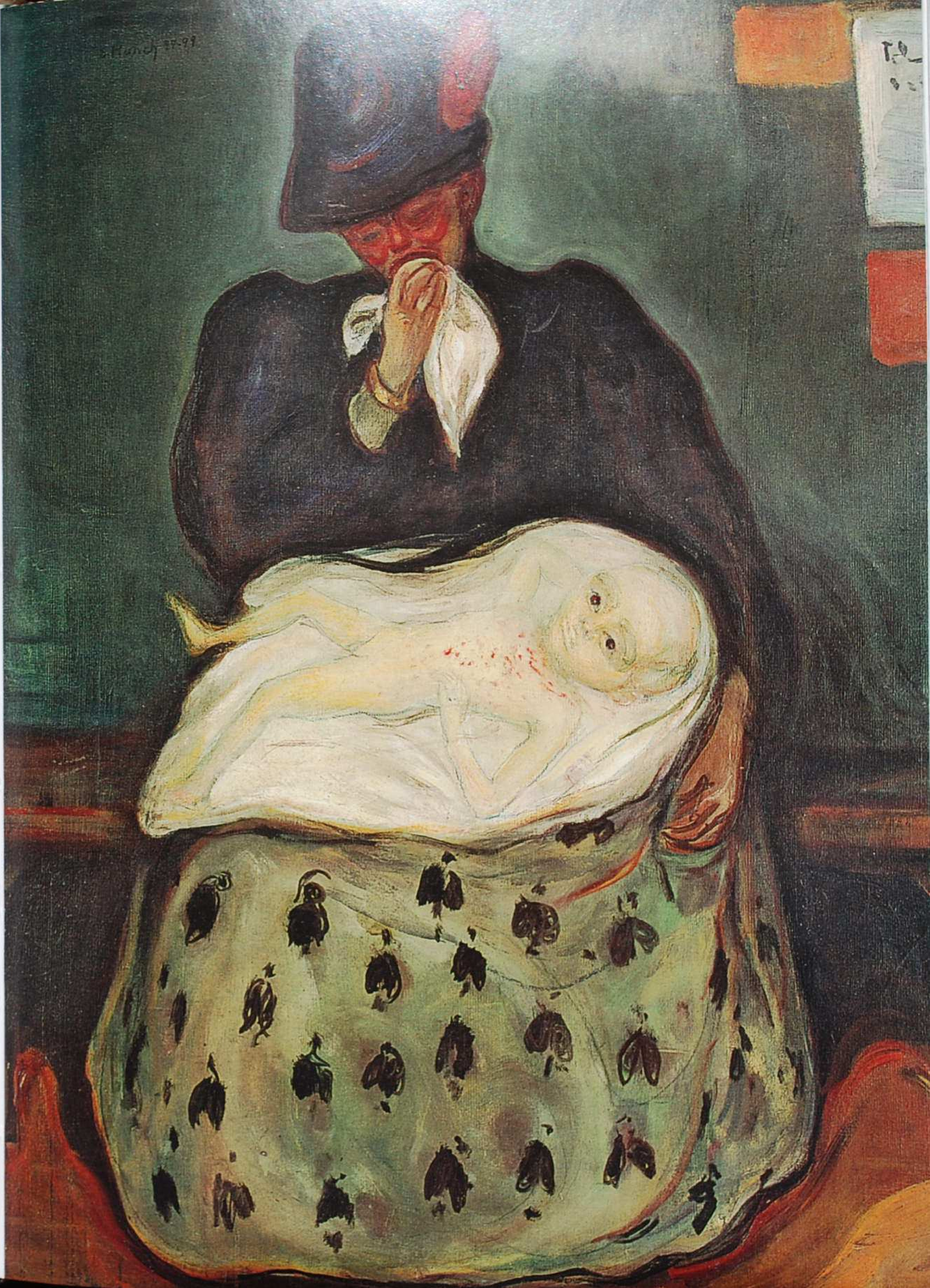
Sob os mamilos era conjunto e grudado a um outro menino sem cabeça, que tinha o canal de espinha obturado e o resto no lugar; tinha, na realidade, um braço mais curto, que foi quebrado por acidente quando eles nasceram; eram grudados frente a frente, como se um menino menor quisesse abraçar um maiorzinho.

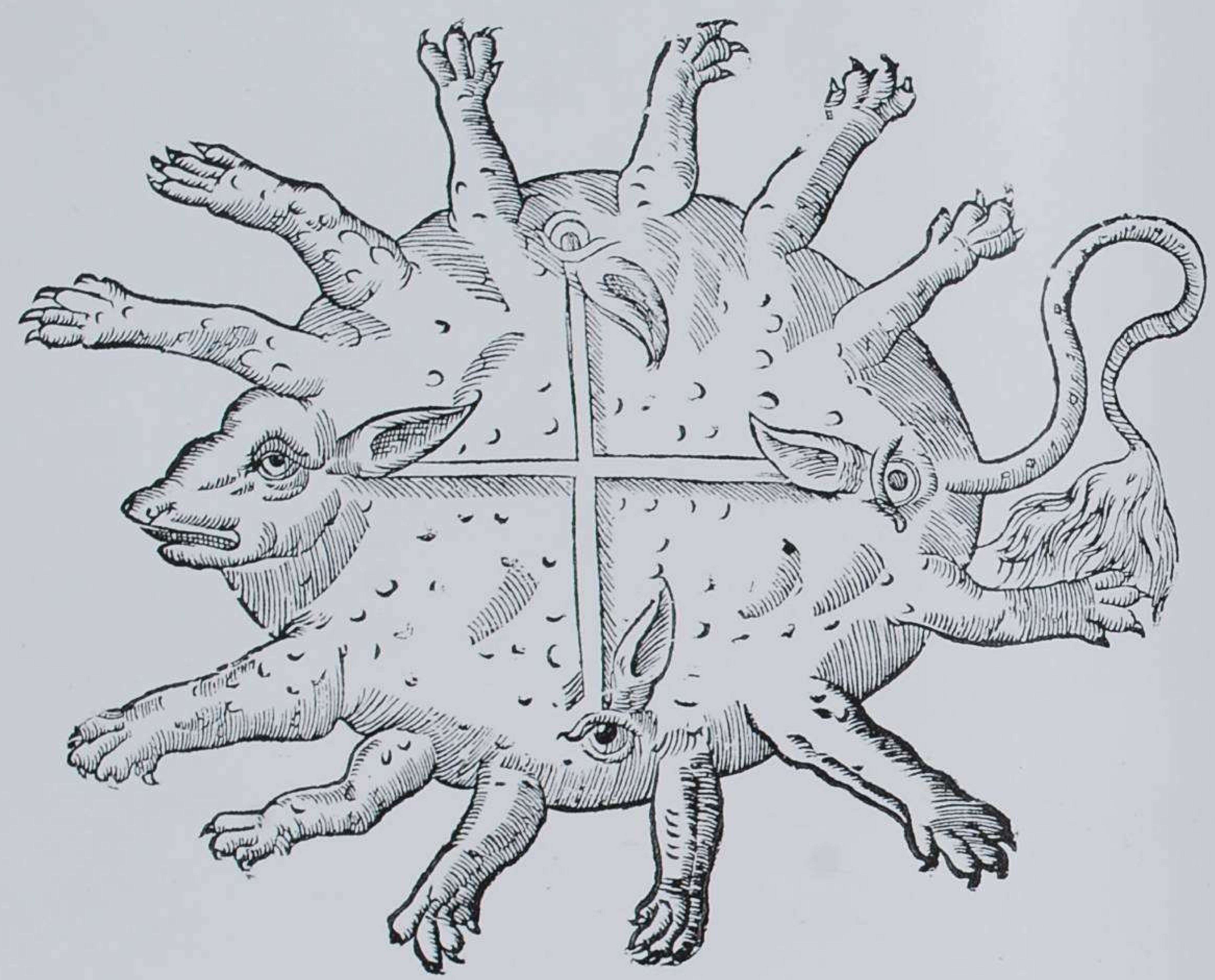
A juntura e o traço pelo qual eram unidos tinha apenas cerca de quatro dedos, de modo que quem puxasse para trás o menino imperfeito veria por baixo o umbigo do outro; assim a ligação era entre os mamilos e o umbigo.

Não dava para ver o umbigo do imperfeito, mas via-se todo o resto de seu ventre. Tudo aquilo que não era grudado, isto é, braços, nádegas, coxas e pernas do imperfeito, ficava suspenso e pendurado no outro, e quanto ao comprimento, podia chegar até a metade de suas pernas. A ama disse que urinava pelas duas partes (...)

Aqueles que chamamos de monstros não o são para Deus, que vê na imensidade de sua obra a infinidade das formas que ela compreende; é de crer que as formas que nos espantam têm uma relação e uma ligação com alguma outra forma do mesmo gênero desconhecida do homem.

em face
Edvard Munch,
Herança I, 1897-1899,
Oslo, Munch-museet

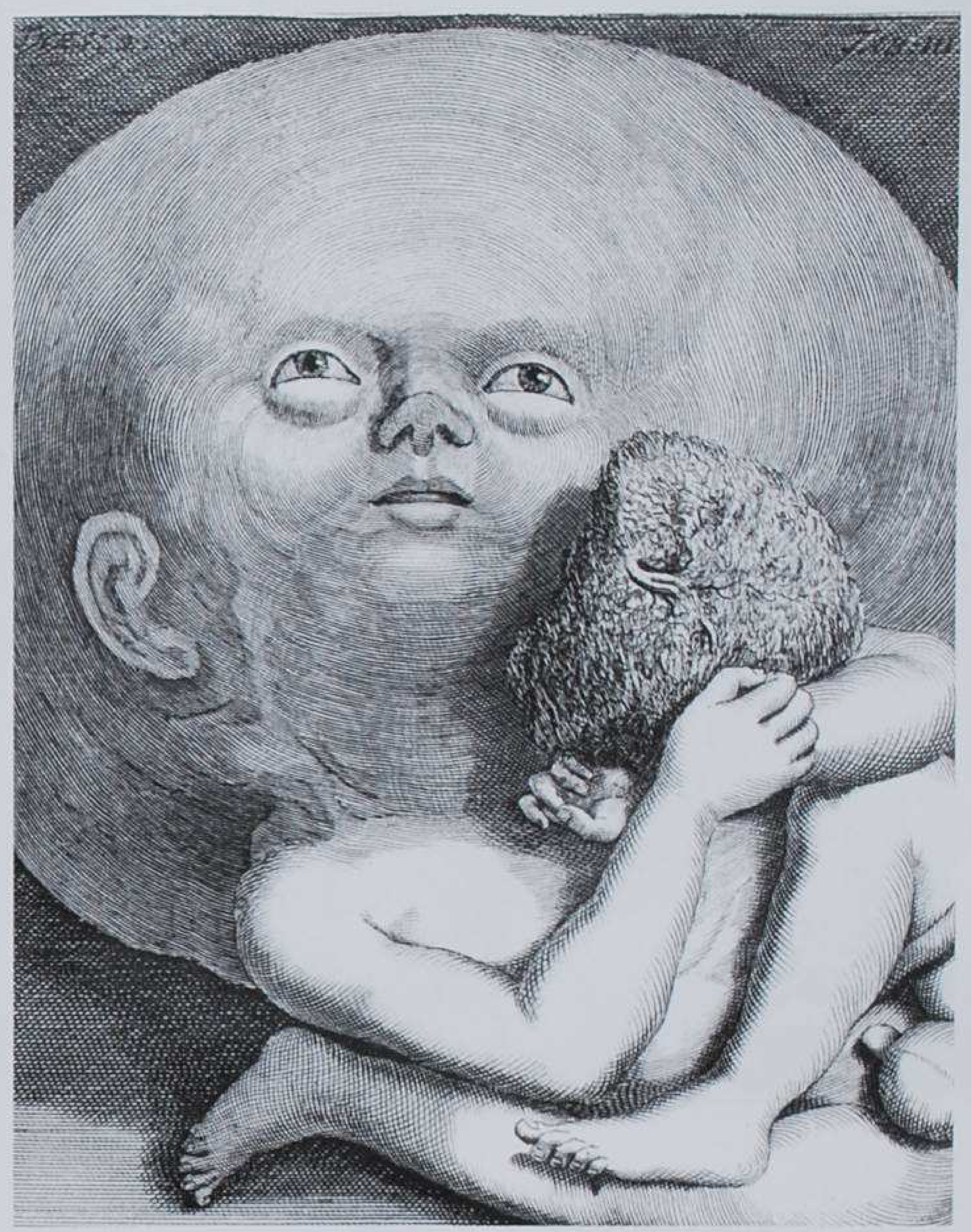




Ambroise Paré,
Des monstres et prodiges,
1573, Paris

Com doze patas
Ambroise Paré
Des monstres et prodiges (1573)

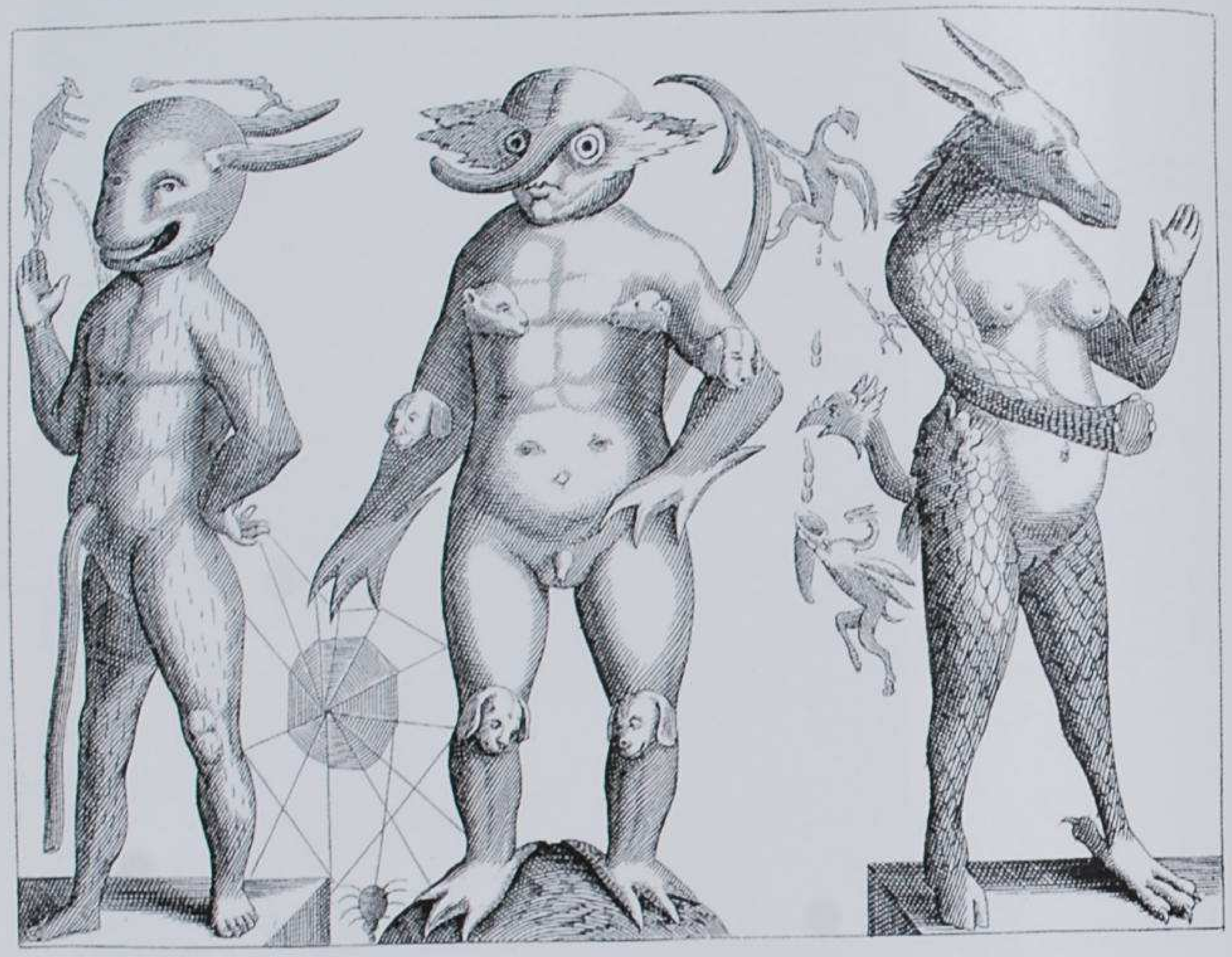
Extraí da *História africana* de Leão, o Africano esse animal bastante monstruoso de forma arredondada, semelhante a uma tartaruga; sobre a espinha dorsal tem duas linhas que se cruzam em ângulo reto, em forma de cruz, e na extremidade de cada linha há um olho e uma orelha, de modo que tais animais vêem e ouvem em quatro direções e em todo lado com seus quatro olhos e quatro orelhas; ademais, têm uma boca só e um único estômago, para onde desce tudo o que bebem e comem. Essas bestas possuem vários pés em torno ao corpo, com os quais podem caminhar em qualquer direção que quiserem sem girar o corpo; sua cauda é muito longa e a ponta tem um pêlo muito denso. Os habitantes daquele país afirmam que o sangue desses animais tem o extraordinário poder de conter e cicatrizar as feridas e que não existe nenhum bálsamo que possa fazê-lo melhor. Mas quem não ficaria grandemente maravilhado ao contemplar esse animal com tantos olhos, orelhas e pés e [ver] que cada um deles cumpre seu próprio dever? Onde podem estar os aparelhos dedicados a tais operações? No que me diz respeito, a bem da verdade, perdi o tino e não posso dizer nada, senão que a Natureza o criou por jogo e para que admirássemos a grandeza de suas próprias obras.



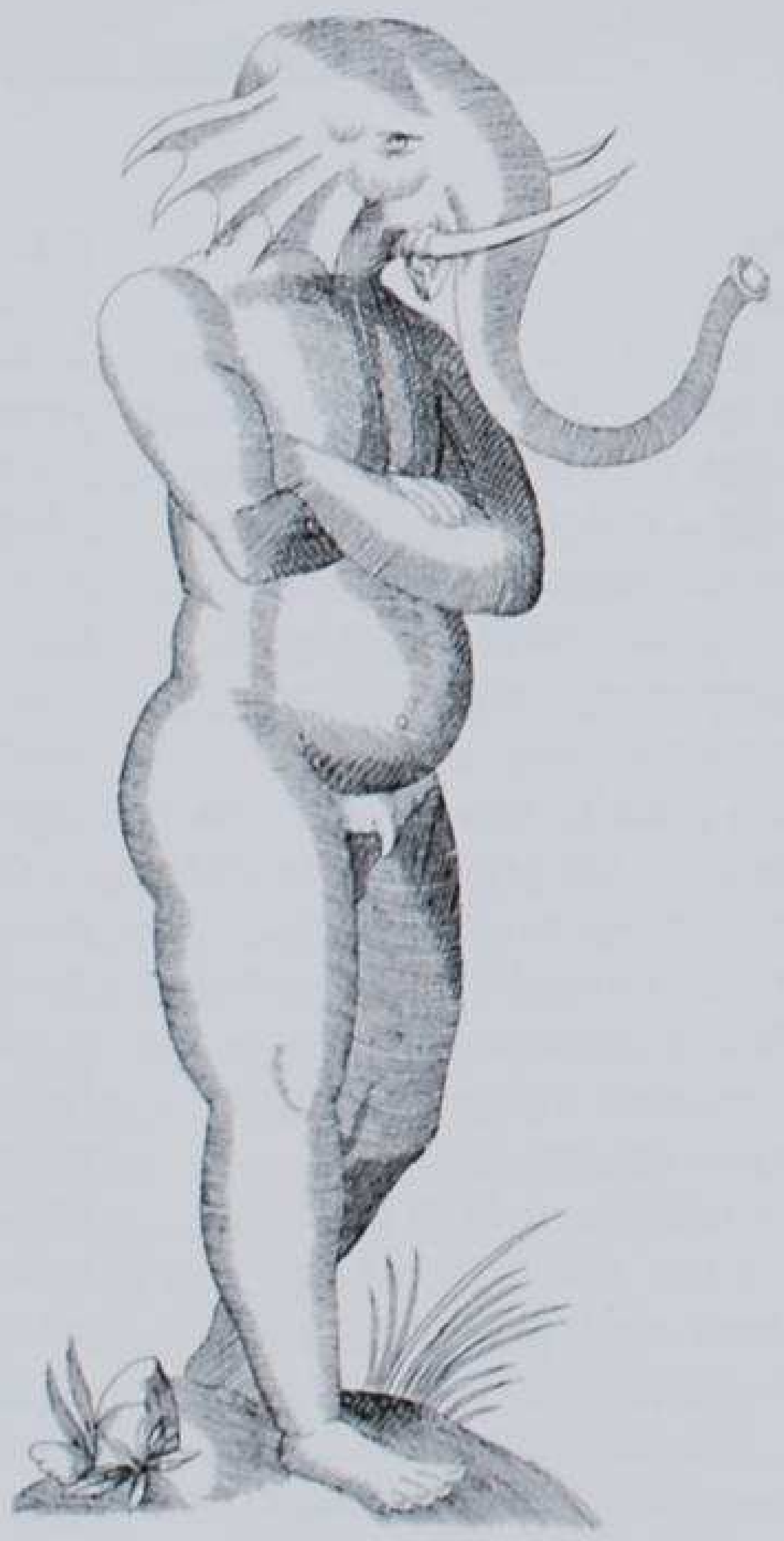
Menino hidrocéfalo,
gravura, s.d.,
final do séc. XVIII

O parto lunar
Levínio Lemnio
Dos milagres ocultos (séc. XVI)

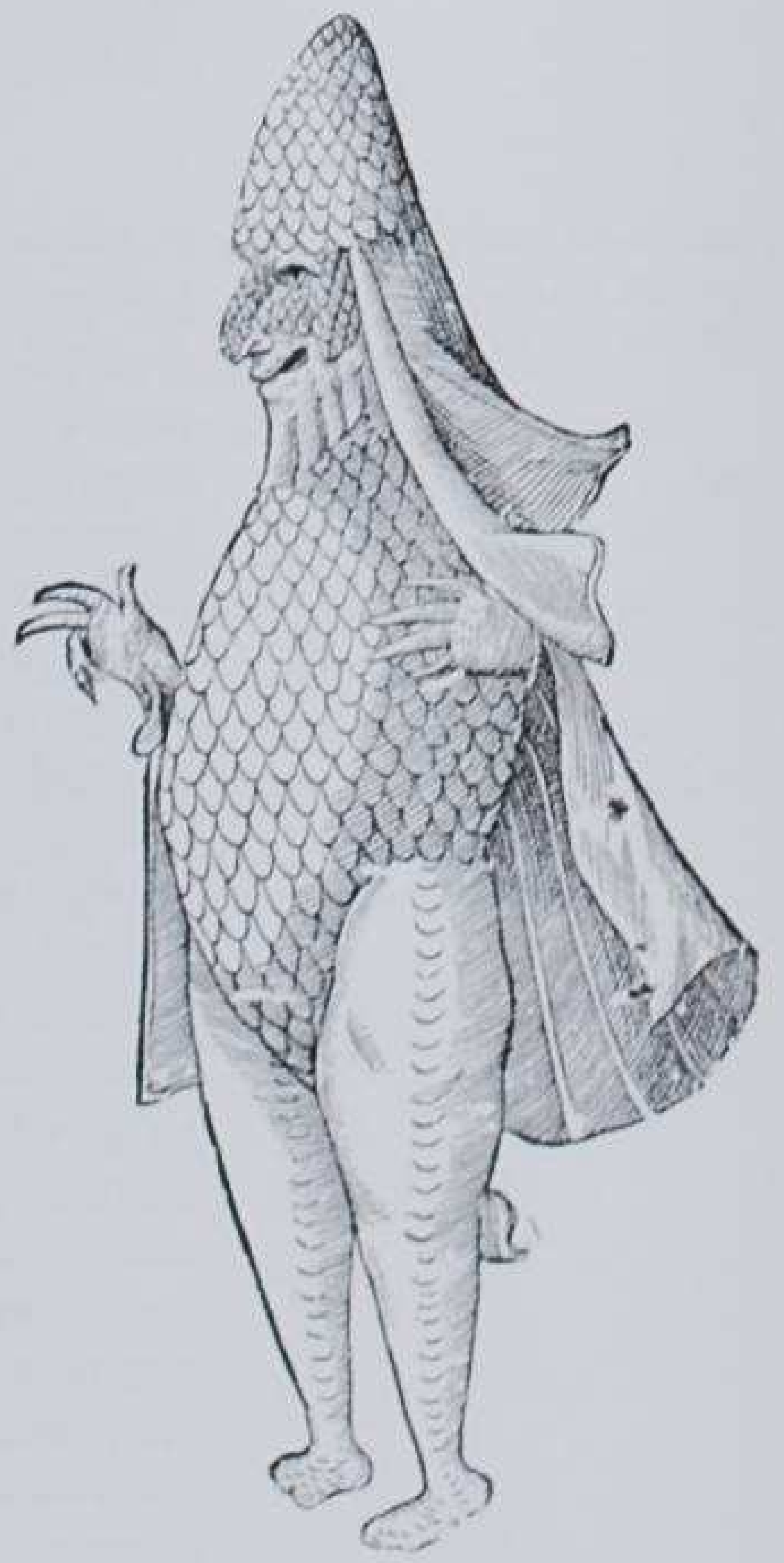
Semelhante a este [o aborto] é um outro fluxo que dá nas mulheres com muitas e enormes cólicas e dores no corpo, no qual são expulsas muitas carnosidades sem forma, e que se chama parto lunar, porque a mulher vem a engravidar na quarta lua, tempo no qual o fluxo de sangue é muito grande. Essa monstruosa e feia concepção se faz muitas vezes sem ajuda do homem e só acontece com algumas mulheres muito libidinosas, com uma forte e fixa imaginação, nas quais, só de olhar fixamente ou de tocar um homem, o sêmen mistura-se com a menstruação e cria um pedaço de carne que parece (...) um animal vivo (...) Alguns anos atrás mediquei uma mulher que havia sido engravidada por um marinheiro (...); tendo então passado o prazo de nove meses (...), chamada a parteira, primeiro ela expulsou com grande fadiga uma massa de carne sem forma alguma, a qual creio que se havia gerado depois da conjunção legítima. Tinha apenas, cá e lá, dois pedaços compridos de carne à guisa de braços e, palpitando, mostrava que nela havia um não sei quê de vida, não diversa da que se vê nas medusas e nas esponjas marinhas que são vistas boiando em quantidade no verão, sobretudo no Oceano... Depois desse pedaço de carne, ela pariu um monstro que tinha o pescoço redondo e longo, o focinho torto e adunco, os olhos espantados e brilhantes, o rabo pontudo e os pés velocíssimos. Assim que o tal monstro saiu e viu a luz, começou logo a estrilar e emitindo sons horribilíssimos tentou se esconder correndo de lá para cá pelo quarto. Mas as mulheres que estavam presentes pegaram seus aventais e jogaram em cima dele, sufocando-o.



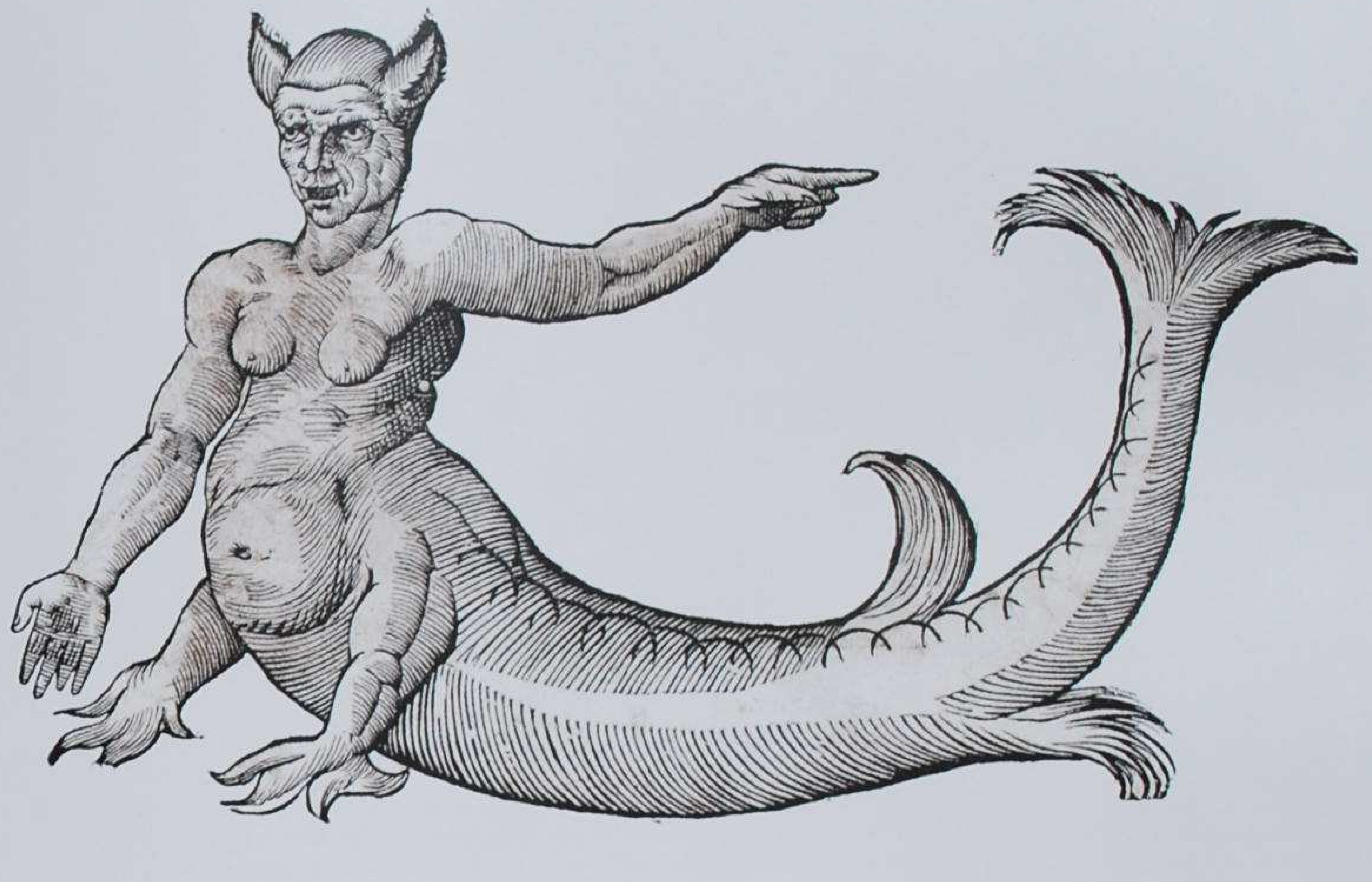
Fortunio Liceti,
De monstris,
1668, Pavia,
Frambotti



Caspar Schott,
Physica curiosa,
Würzburg, Endter,
1662



Ulisse Aldrovandi,
Monstrum marinum rudimenta habitus episcopi referens,
em *Monstrorum historia*,
1698, Bolonha, Ferroni

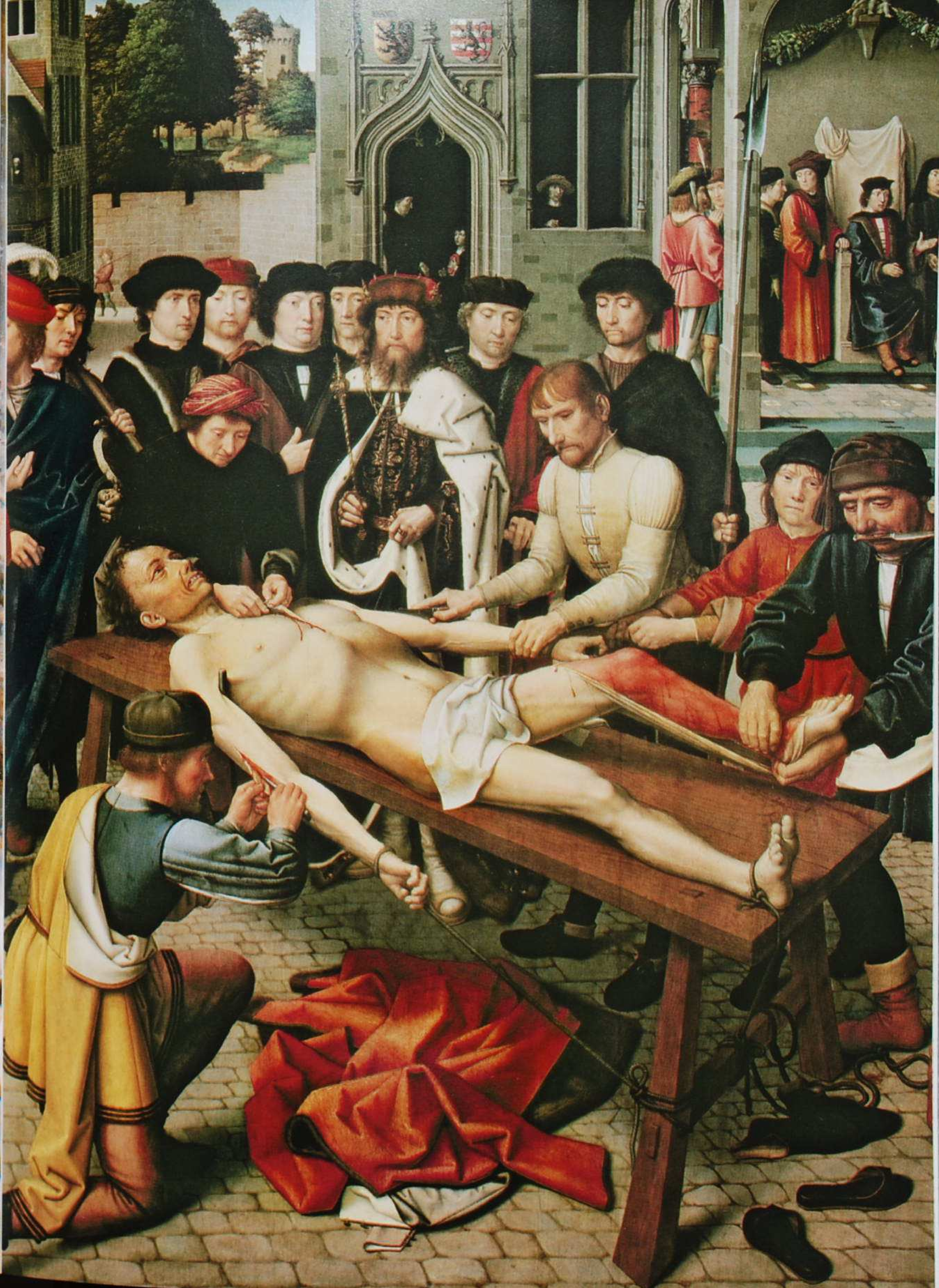


Ulisse Aldrovandi,
Monstrum marinum humana facie,
em *Monstrorum historia*,
1698, Bolonha, Ferroni

Nesses mesmos séculos, a cultura ganhou intimidade com o interior do corpo humano. Se os primeiros experimentos de dissecação anatômica começaram no século XIV, com Mondino de'Liuzzi, foi somente do Renascimento em diante, e sobretudo com o *De humani corporis fabrica*, de Vesalio, dotado de esplêndidas e enregelantes imagens de seres descorticados, que a arte se voltou para os corpos seccionados nos anfiteatros e que uma exposição de órgãos internos triunfou sob forma hiper-realista nos museus de ceras anatômicas. Aí se reproduzia aquela *facies hippocratica* que anuncia o trespasse no rosto do moribundo, mas agora o esgar do agonizante excita pintores e escultores, assim como as feições devastadas dos doentes incuráveis.

Há um trecho de Schlegel (*Sobre o estudo da poesia grega*, 1797) que sugere que esta nova atenção aos aspectos menos agradáveis do corpo humano é, de certa forma, próxima do estilo de Shakespeare: "Como na natureza, Shakespeare gera o belo e o feio sem separá-los e com a mesma exuberante riqueza; nenhum de seus dramas é inteiramente belo e nunca a beleza é critério determinante da estrutura do conjunto. Como na natureza, apenas raramente as belezas singulares estão livres de *escórias impuras* (...) Shakespeare descarna os seus objetos e escava com os ferros do cirurgião a desgostosa putrescência dos cadáveres morais."

Clemente Susini,
Estátua de jovem mulher desmontável com os aparelhos cardiorrespiratório, digestivo e urogenital representados (Venerina),
final do séc. XVIII,
Bolonha, Istituto di Anatomia Umana



em face
Gérard David,
A descorticação de Sisamnes, 1498,
Bruges,
Groeninge Museum

A *facies hippocratica*

Hipócrates

Prognósticos, 2 (séc. IV a.C.)

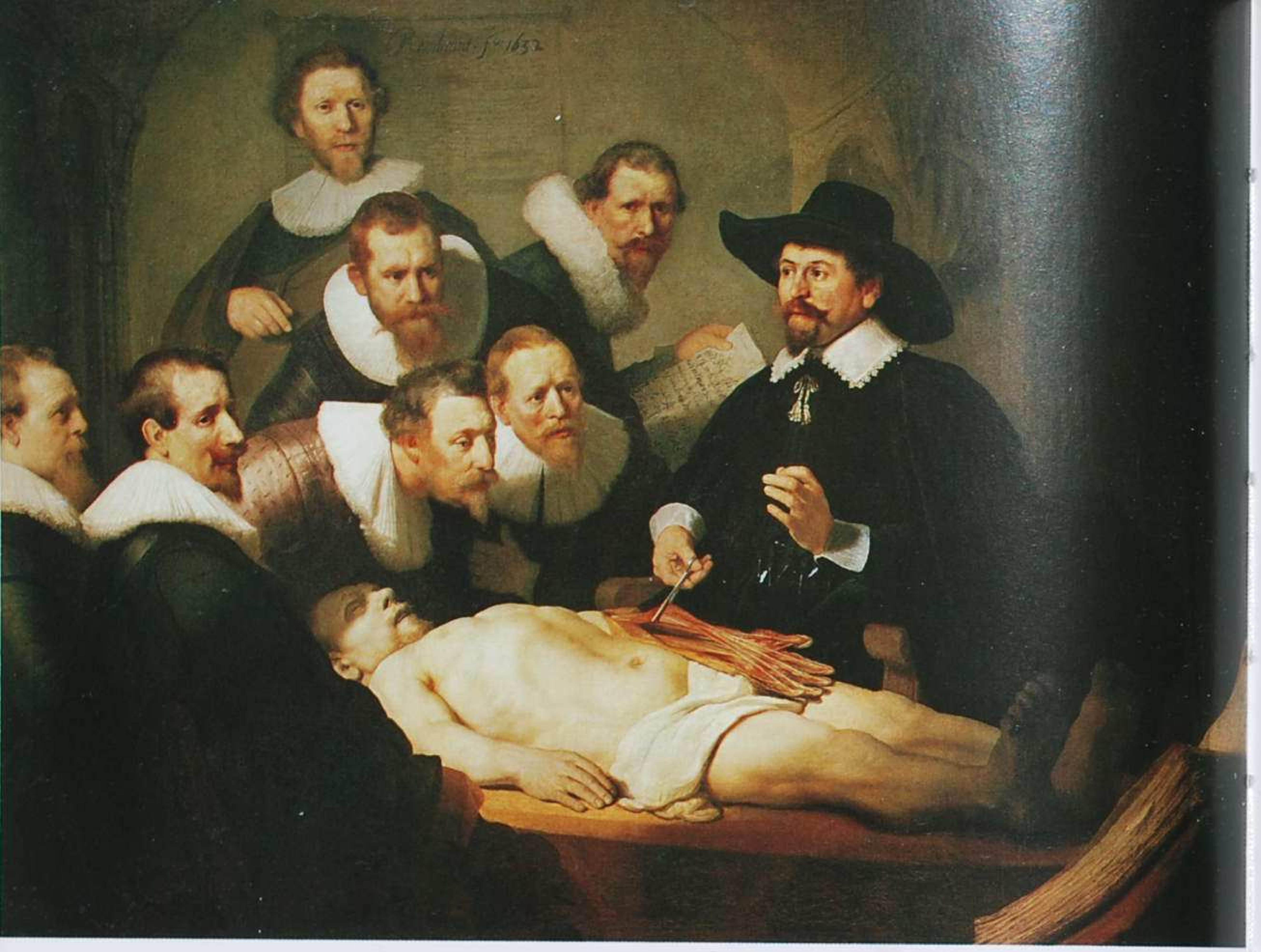
Nas doenças agudas é preciso conduzir o exame da seguinte forma: em primeiro lugar, observar se o rosto do doente assemelha-se ao dos sãos, mas sobretudo se é semelhante a si mesmo em condições normais, e esse seria o melhor caso, pois será tanto mais grave, ao contrário, quanto mais dessemelhante for.

Nesse último caso, ele se apresentaria assim: nariz afilado, olhos cavos, têmporas enfossadas, orelhas frias e contraídas e com os lóbulos virados para fora, a pele do rosto rígida, tensa e seca, a cor do rosto toda amarelada ou negra.

Portanto, se no começo da doença o rosto se apresenta desse modo e ainda não é possível formular conjeturas com base em outros sintomas, deve-se perguntar ao doente se passou noites insones, se teve evacuações muito líquidas ou se sente as mordidas da fome. E se responder afirmativamente a algum desses quesitos, menos grave será o mal: tais estados atingem a crise em um dia e uma noite, se o rosto estava alterado por essas razões. Mas se ele não confirma nenhuma delas e não se recupera no tempo previsto, saiba que esse é um sintoma mortal.

Se depois, mesmo a doença durando há mais de três dias, o rosto apresenta o mesmo aspecto, deve-se fazer as mesmas perguntas que já estabeleci acima e indagar os outros sintomas, do corpo todo e dos olhos: se, de fato, fogem do resplendor da luz ou lacrimejam involuntariamente ou se distorcem, ou um fica menor que o outro, se têm o branco avermelhado e lívido ou se aparecem veinhas pretas e catarros em torno da pupila, se estão irrequietos ou salientes ou demasiado fundos, se a cor do rosto inteiro muda, todos estes sinais devem ser considerados negativos e funestos.

Deve-se observar também a parte do olho que é visível no sono: se entre as pálpebras fechadas se entrevê uma área do branco e não é por causa de uma diarréia ou de um purgante, nem é hábito do doente dormir assim, o sintoma é desfavorável e totalmente mortal. Se além disso, junto com algum dos outros sintomas, as pálpebras ou os lábios ou o nariz encurvam-se ou tornam-se lívidos, é preciso saber que o doente está à beira da morte.



Rembrandt,
A lição de anatomia de Nicolaes Tulp, 1632,
Mauritshuis, Haia

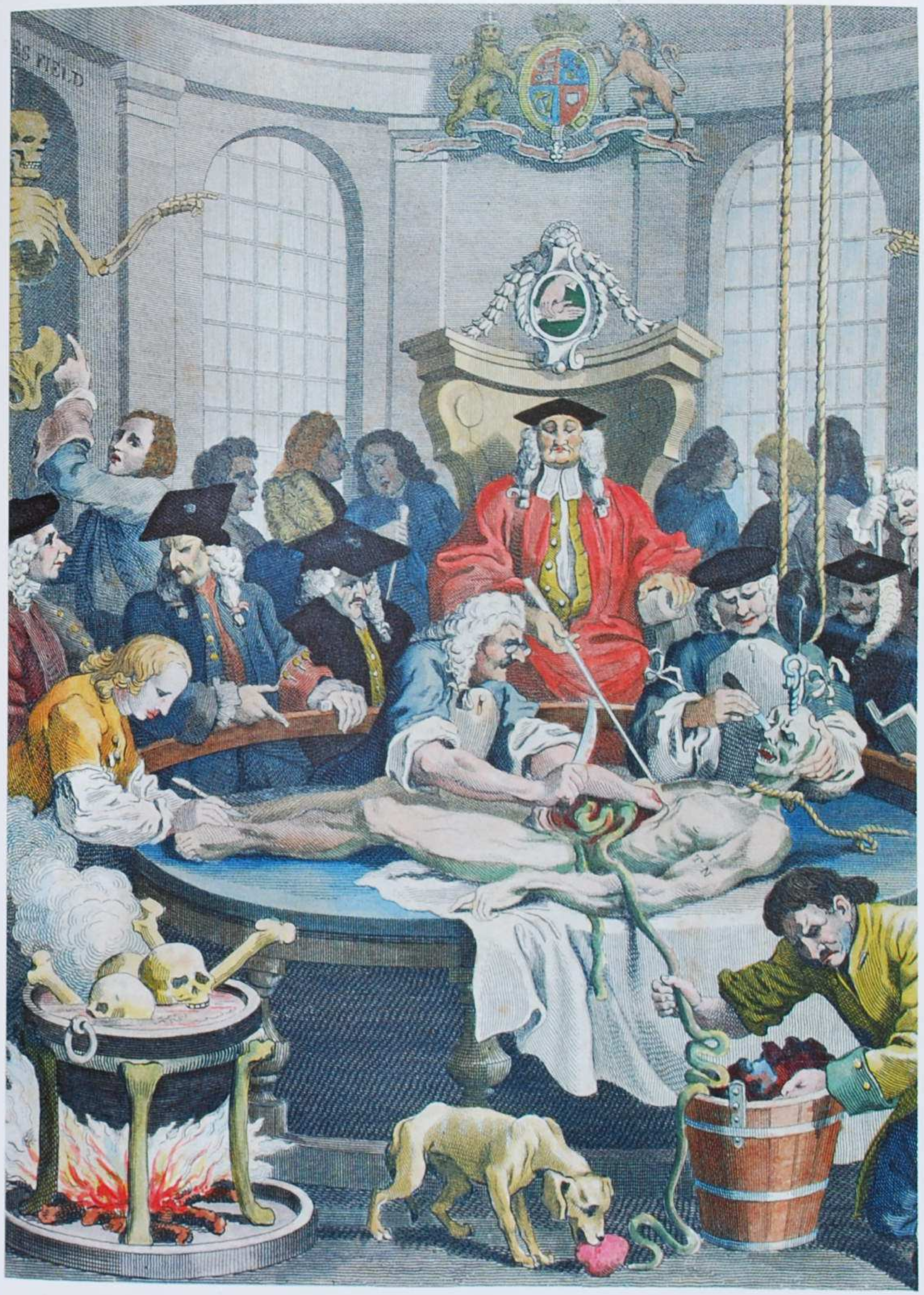
Andrea Vesalio,
De humani corporis fabrica, 1568, Veneza,
Criegher

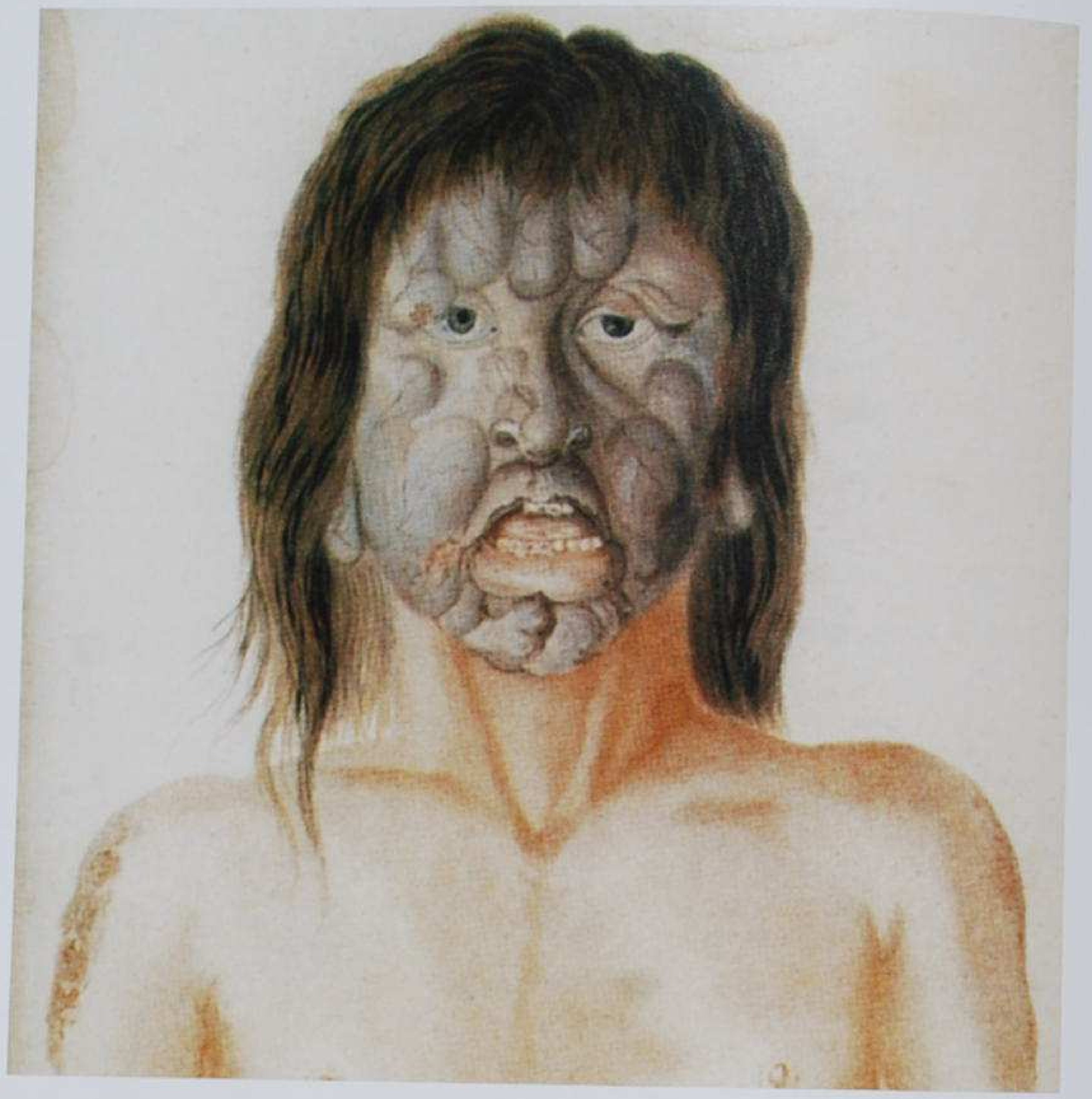
em face
William Hogarth,
A recompensa da crueldade,
de *As quatro fases da crueldade*, quadro IV,
1799, Paris,
Musée d'Histoire de la Médicine

páginas seguintes
Gaetano Zumbo,
A peste,
1691-1694, Florença,
Museo della Specola

A autópsia
Charles Baudelaire
Hogarth (1861)

Uma das [gravuras] mais estranhas é sem dúvida aquela que nos mostra um cadáver estirado, rígido, alongado sobre a mesa de dissecação. De uma roldana ou mecanismo semelhante preso ao teto, pendem as vísceras do morto libertino. Este morto é horrível e nada pode criar um contraste mais estranho com o seu cadáver, cadáverico como outros jamais serão, que os altos, longos, magros ou bojudos rostos de todos aqueles doutores britânicos, sufocados por suas monstruosas perucas cacheadas. Em um canto, um cão enfia avidamente o focinho num balde e rouba algum fragmento humano. Hogarth, o funeral da comicidade! ou, melhor dizendo, a comicidade do funeral. Aquele cão antropófago sempre me fez pensar no porco histórico que se embebedava impunemente com o sangue do desgraçado Fualdès, enquanto um órgão executava, por assim dizer, a missa fúnebre do agonizante.





Joseph Adams, *Observations on morbid poisons, chronic and acute... the first comprehending syphilis, yarus, sivvens, elephantiasis*, 1803, Londres, Callow

A sífilis
Karl Rosenkranz
Estética do feio (1853)

A doença é sempre causa de feio quando comporta a deformação de ossos, esqueleto e músculos, como a tumefação dos ossos na sífilis, nas devastações gangrenosas. E igualmente quando tinge a pele, como na icterícia, quando cobre a pele de exantemas, como na escarlatina, na peste, em certas formas de sífilis, na lepra, no herpes, no tracoma. As mais horrendas deformidades advêm, sem dúvida, da sífilis, pois ela não causa apenas erupções cutâneas nauseabundas, mas também chagas putrescentes e devastações ósseas. Exantemas e abscessos são assimiláveis ao bicho-geográfico, que escava seus canais sob a pele; são, em certa medida, indivíduos parasitários, cuja existência contradiz a natureza do organismo como unidade e na qual ele se desintegra. (...) De uma maneira geral, a doença é causa de feio quando modifica de modo anormal a forma: é o caso também da hidropisia, da timpanite e outras semelhantes. Mas não o é quando – na caquexia, na tísica, nos estados febris – dá ao organismo aquele matiz transcendente que o faz parecer etéreo.

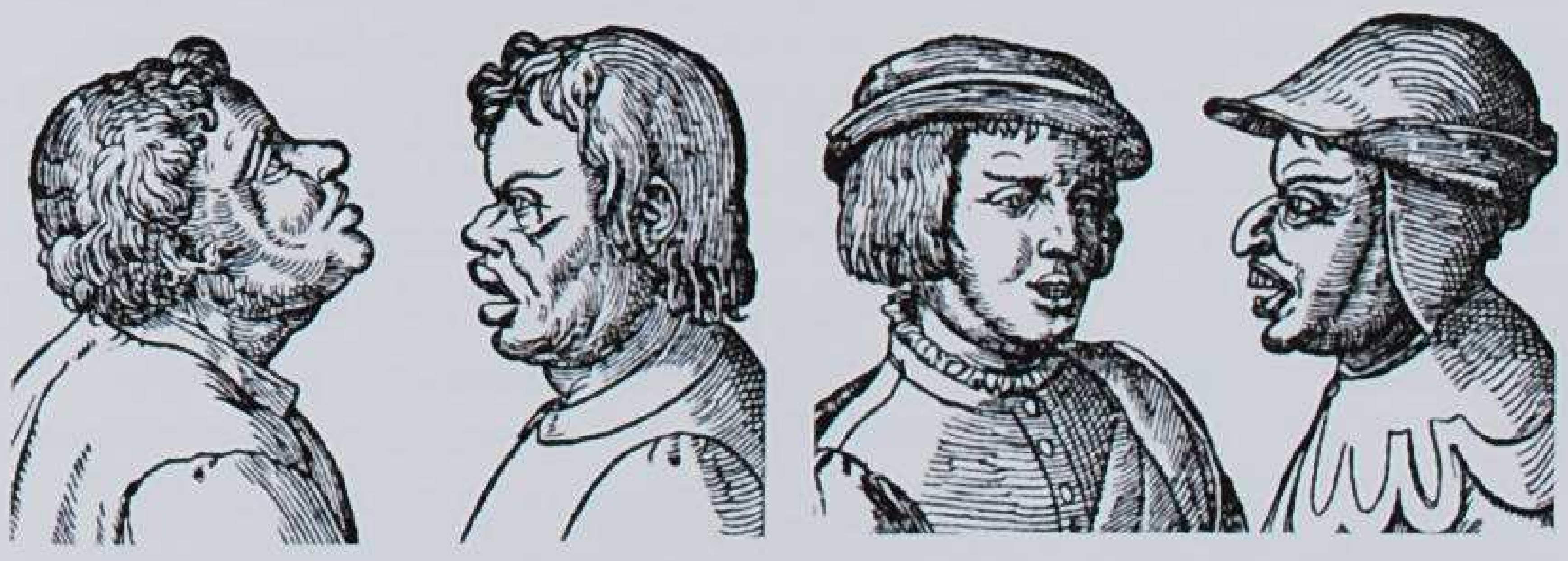
O definhamento, o olhar inflamado, as faces pálidas ou ruborizadas pela febre do doente podem levar a intuir, de modo até mais imediato, a essência do espírito.

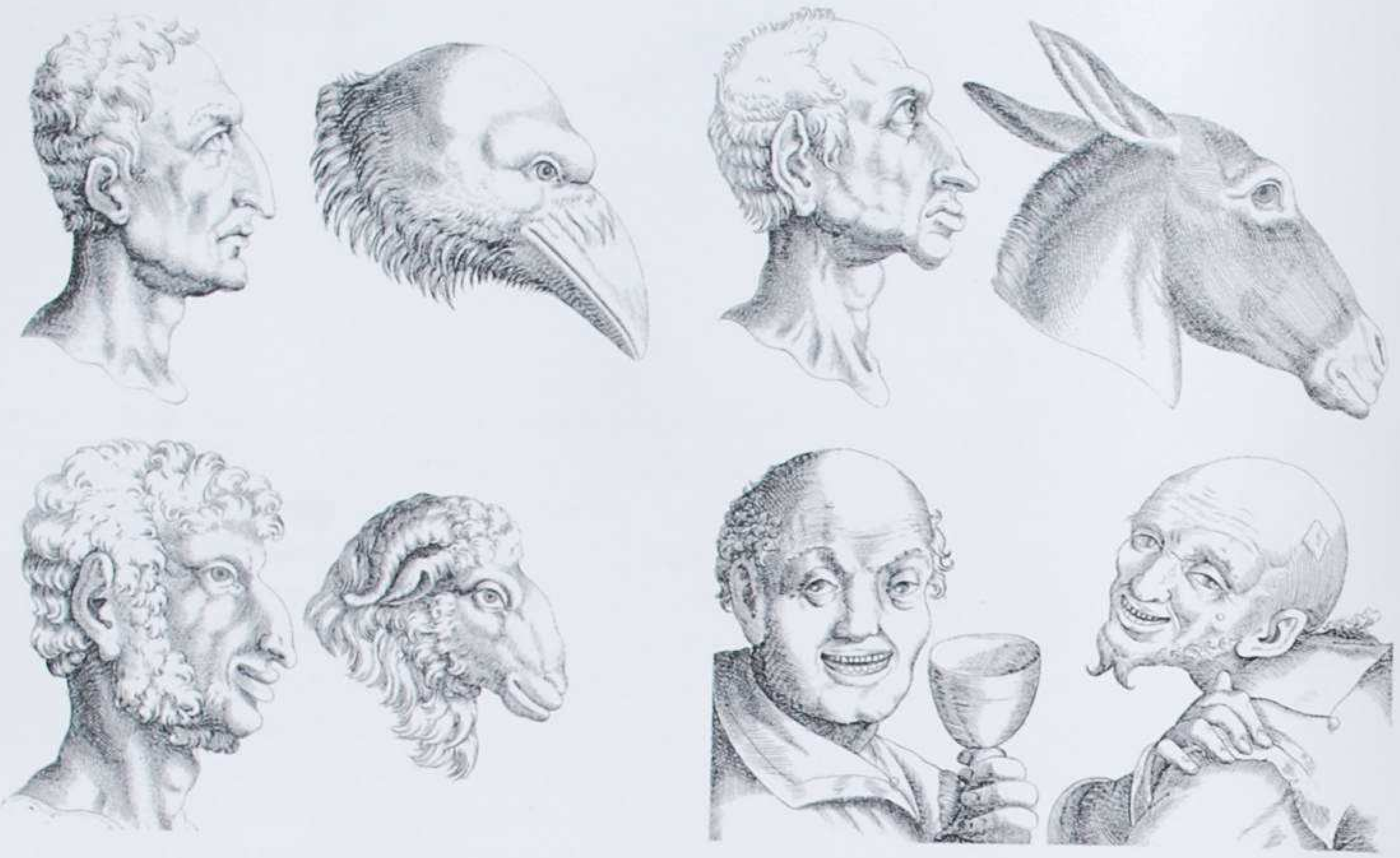
É como se o espírito já estivesse separado do organismo. Ainda o habita, mas apenas para transformá-lo em puro signo. O corpo na sua transparente "fragilidade" já não tem mais significado por si só, ele é, em tudo e por tudo, apenas a expressão do espírito que se afasta dele, independente da natureza. Que espetáculo realmente luminoso oferecem uma mocinha ou um jovenzinho em seu leito de morte, vítimas da tísica: nada do gênero é possível entre os animais. Pelos mesmos motivos, não é evidente que a morte produz sempre um enfeiamento dos traços do rosto: pode deixar atrás de si até mesmo uma expressão de beleza, de beatitude.

2. A fisiognomonia

Um capítulo importante para uma história do feio foi o advento da fisiognomonia, pseudociência que associava traços do rosto (e formato de outros órgãos) a características e disposições morais. Aristóteles (*Analíticos primeiros*, II, 70b), recordando que as grandes extremidades são o sinal exterior da coragem do leão, já concluía que um homem com pés grandes não poderia deixar de ser corajoso. No Renascimento, Barthélemy Coclès (*Physiognomonia*, 1533) desenhava frontes de homens irascíveis, cruéis ou cúpidos e até mesmo a barba típica de um indivíduo brutal e dominador; Jean d'Indagine (*Chiromantia*, 1549) mostrava que os homens cruéis tinham dentes salientes e que pelos olhos era possível reconhecer indivíduos lascivos, traidores e mentirosos. Giovan Battista Della Porta, em *De humana physiognomonia* (1586), compara a face de muitos animais com rostos humanos, deixando-nos fascinantes imagens de homem-ovelha, homem-leão ou homem-asno, partindo da convicção filosófica de que a potência divina manifestava sua sabedoria reguladora também nos traços físicos, estabelecendo analogias entre mundo humano e mundo animal. E, convencido de que existem harmonias sutis entre corpo e alma e de que a virtude embeleza, enquanto o vício enfeia, Johann Kaspar Lavater (*Physiognomische Fragmente*, 1775-1778) examinava igualmente as feições de certos personagens históricos.

Bouches d'hommes audacieux, téméraires, impudiques et menteurs, gravura do Petit Bernard, Jean d'Indagine, *Chiromante*, 1549, Lyon



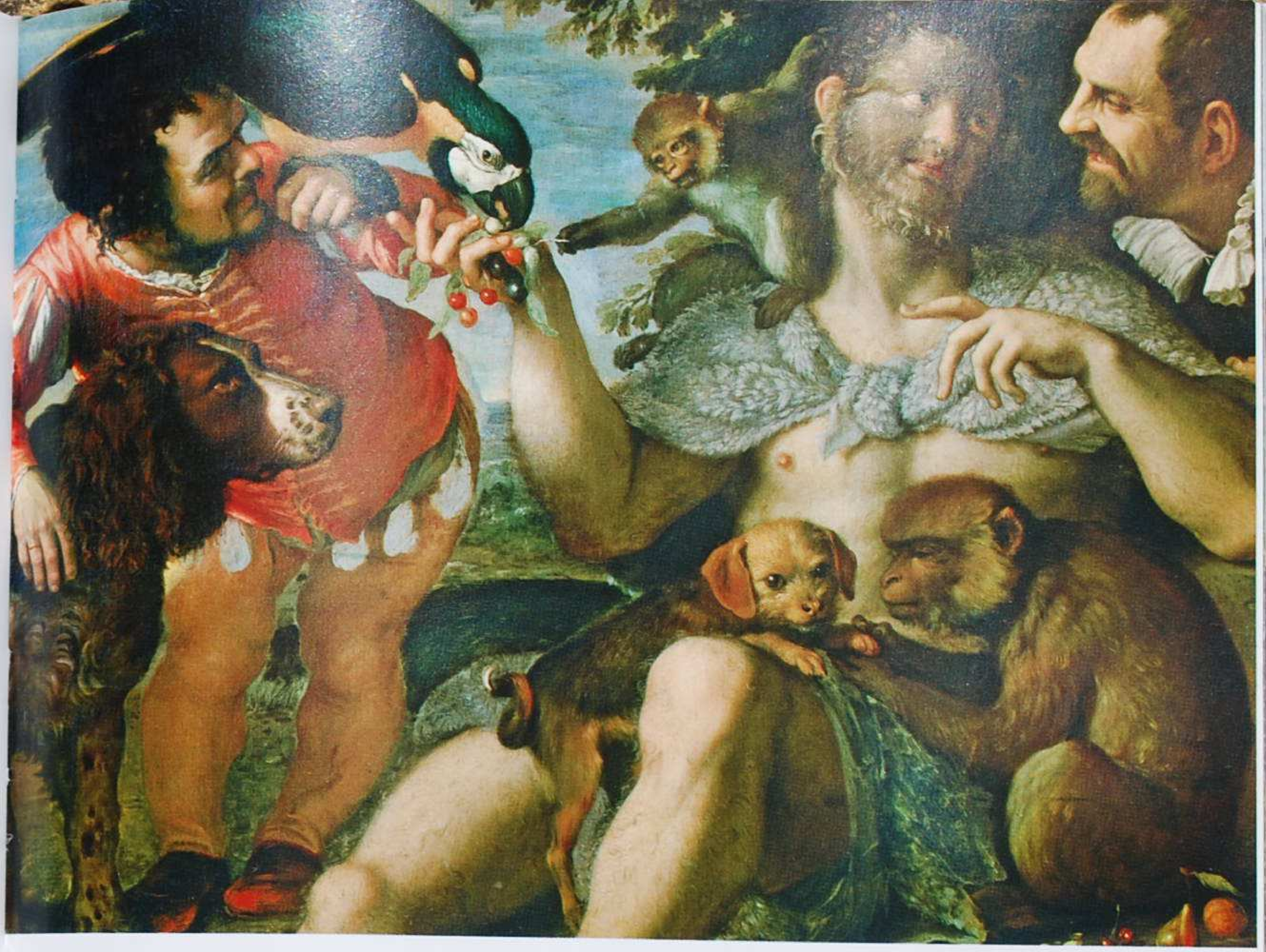


Os temperamentos e a alma
Giovan Battista Della Porta
Da fisionomia do homem, I, 6
(1610)
Os sinais da compleição fria são não ter pêlos, ser gordo e ter a carne fria para quem a toca; a carne e os pêlos vermelhos; e quando é muito fria, uma cor lívida; alguns a chamam de palidez. Em outra parte: as veias estreitas, os olhos esbranquiçados. Outros acrescentam que crescem tardiamente; o respirar lento e oculto; a voz firme e aguda; débeis na corrida; pouco comem... Os cabelos lisos, longos, finos e fracos (...) Os sinais do temperamento úmido: o corpo cheio de carne, mole, liso, as juntas invisíveis; dormem pouco; as partes que costumam ser peludas, de poucos pêlos; olhos que choram rapidamente; cabelos de cor loura. Alhures: olhos esbranquiçados; natureza débil, juntas e fossas escondidas, pouca força, não suportam esforço, pois logo sentem-se cansados; corpulentos, fracos, sem pêlos, e dormem muito.

Cabeça pontuda
Giovan Battista Della Porta
Da fisionomia do homem, II, 1,
(1610)
Polemon e Adamâncio dão à figura do tolo insensato uma cabeça estreita e pontuda. E aqueles que têm a cabeça pontuda não têm vergonha. Alberto diz bastante barbaramente: a cabeça muito desonestamente longa é sinal de desfaçatez e na parte dianteira, de insolência. E se é lícito assemelhá-lo a algum animal, ele se parece com os pássaros de unhas curvas. Mas eu estimo que tais pássaros de unhas curvas sejam os corvos e as codornas, os quais têm a cabeça pontuda e são descaradíssimos.

Testa redonda e alta
Giovan Battista Della Porta
Da fisionomia do homem, II, 2,
(1610)
Aqueles que têm a testa redonda e alta são estúpidos, por serem parecidos de engenho com o Asno (...) Donde, se alguém examinar a fronte asinina, verá que é alta, redonda e gibosa (...) E à figura do ignorante ele atribui não apenas a testa redonda, mas também grande e carnosa. Polemon e Adamâncio, excelentíssimos fisionomistas, a fim de que ninguém se enganasse, usaram muitas palavras claras: a testa gibosa, alta, redonda indica homens estúpidos e ignorantes. E na idéia do ignorante, incluem a testa redonda. Alberto: a testa redonda e alta é sinal de parvoíce.

Os lábios grossos
Giovan Battista Della Porta
Da fisionomia do homem, II, 12
(1610)
Os lábios grossos indicam parvoíce, como escreveu Aristóteles a Alexandre. Polemon, no fim do livro: os lábios grandes indicam ignorância. O Conciliador: os lábios grandes fazem o tolo e ignorante. Por esses lábios foram nomeados os labiônios e quilônios. Esopo tinha os lábios grossos e eminentes, como disse Planúdio. Aqueles que têm os lábios grossos (...) são considerados ignorantes, pois são assim os lábios do Asno, do Símio. Nos Asnos e nos Símios, de fato, os lábios inferiores são mais pronunciados que os superiores (...)



Agostino Carracci,
Arrigo Peludo, Pietro Louco e Amor Anão,
1598-1600, Nápoles,
Museo di Capodimonte

em face
Giovan Battista
Della Porta,
De humana physiognomonia, 1586,
Vico Equense, Cacchio

Na virada desse mesmo século surge a *frenologia* de Franz Joseph Gall: todas as faculdades morais, instintos e sentimentos têm sua representação na superfície do cérebro e aqueles que possuem elevadas qualidades mnemônicas, por exemplo, têm o crânio redondo com olhos salientes e distantes um do outro. Gall antecipava à sua maneira a pesquisa sobre as localizações cerebrais, indo, porém, em busca de *esboços cranianos* que expressariam a prevalência de uma ou outra faculdade. Acusado de materialismo, em torno à sua proposta nasceram discussões científicas e filosóficas e Hegel, na *Fenomenologia do espírito* (1807), observava sarcasticamente: "A frenologia natural não pensa apenas que um homem perspicaz deve ter uma protuberância do tamanho de um punho atrás das orelhas, mas também que a esposa infiel deve ter, não exatamente em si mesma, mas em seu legítimo consorte, protuberâncias frontais." Hegel admitia que a conformação do crânio poderia, no máximo, estabelecer uma predisposição inicial, mas negava que pudesse prevalecer sobre a atividade espiritual, única força ativa capaz de determinar o cérebro no qual habita. Tanto Gaal quanto Hegel exageravam ao sustentar unilateralmente as próprias posições, mas é preciso dar a Hegel o mérito de ter intuído que, se levássemos muito a sério os traços fisiognômicos, poderíamos acabar marcando irremediavelmente um indivíduo ou uma raça.

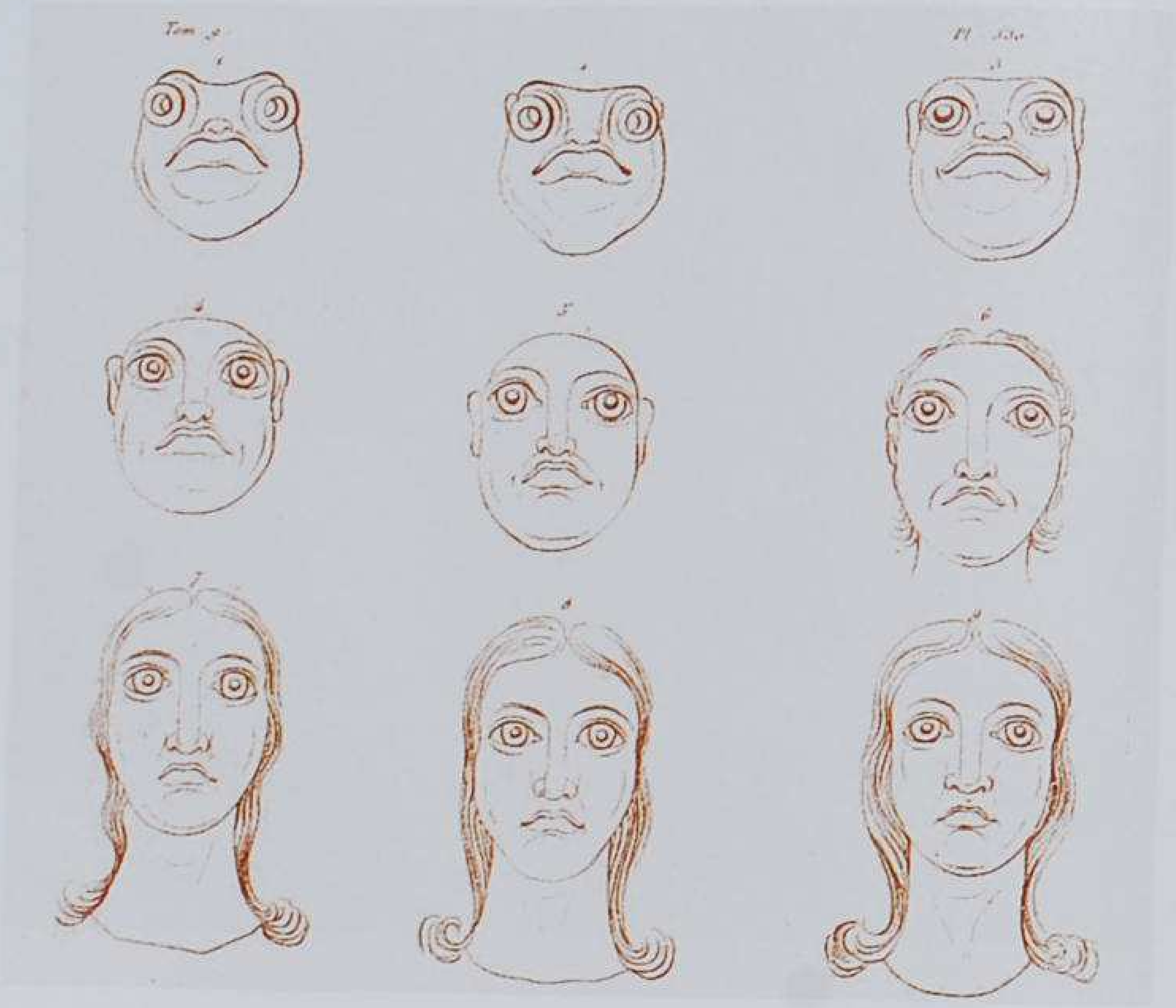
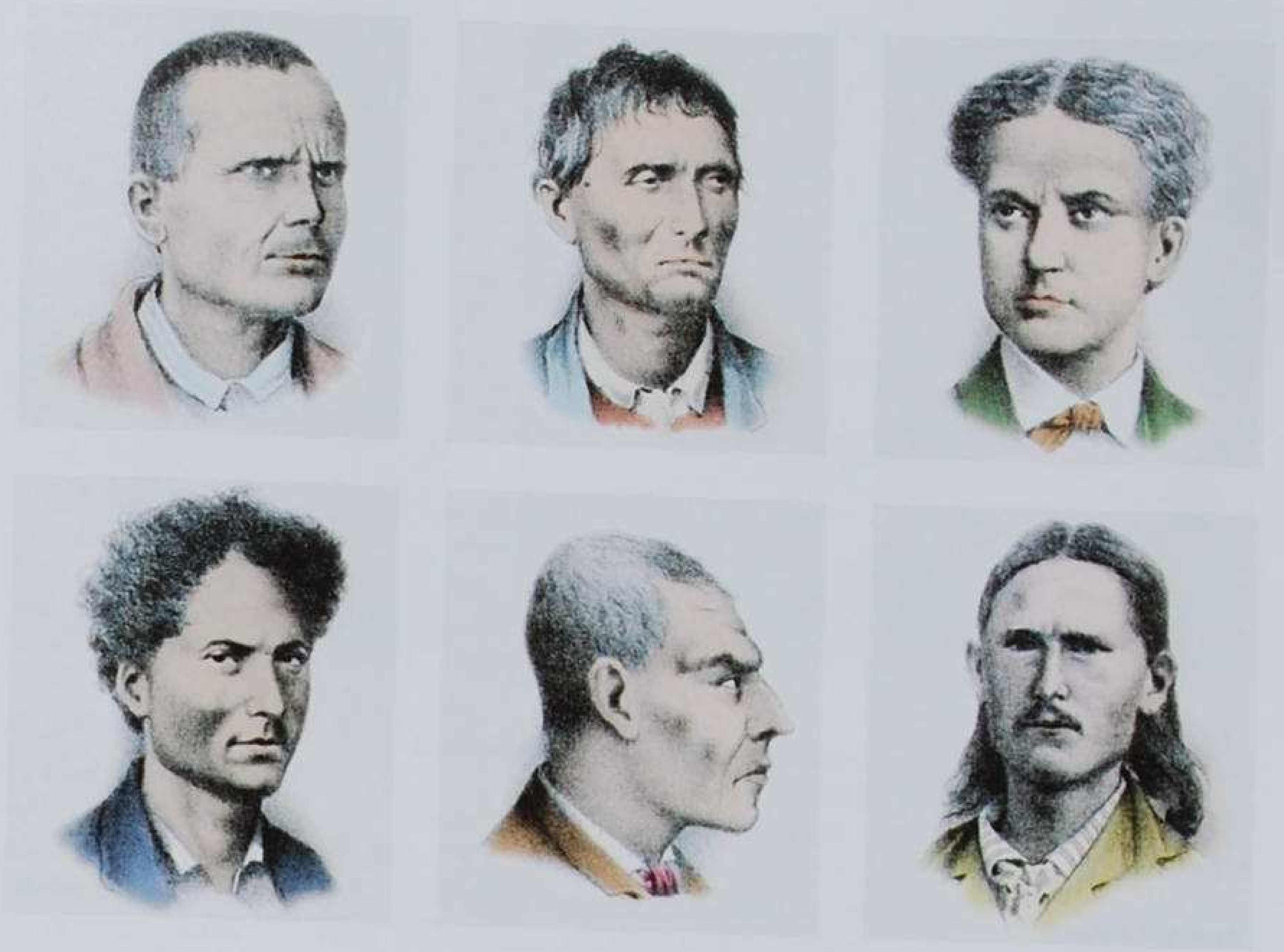


Imagem de
Gaspar Lavater,
L'Art de connaître les hommes par la physionomie,
t. IX, 1735,
Paris, Depelafol

O réu nato
Cesare Lombroso
O homem delinqüente em relação à antropologia, à jurisprudência e à psiquiatria, III, 1 (1876)

Muitas das características que os homens selvagens, as raças coloridas apresentam verificam-se com muitíssima freqüência nos delinqüentes natos. Tais seriam, por ex., a escassez dos pêlos, a pouca capacidade craniana, a fronte fugidia, os seios frontais muito desenvolvidos, a freqüência maior dos ossos vórmios, sobretudo intercalares, sinostoses precoces, especialmente frontais, saliência da linha arqueada do temporal, simplicidade das suturas, maior espessura dos ossos cranianos, desenvolvimento enorme das mandíbulas e dos zigomas, prognatismo, obliqüidade das órbitas, pele mais escura, cabeleira mais densa e crespa, orelhas volumosas; acrescentem-se o apêndice lemuriano, as anomalias das orelhas, o aumento do volume dos ossos faciais, o diastema dentário, a grande agilidade, a obtusidade tátil e dolorífera, a boa acuidade visual, a invulnerabilidade, a obtusidade dos afetos, a precocidade para os prazeres venéreos e para o vinho e a paixão exagerada por eles, a maior analogia entre os dois sexos (...), a menor corrigibilidade da mulher (Spencer), a pouca sensibilidade dolorífera, a completa insensibilidade moral, a acidia, a falta de qualquer remorso, a impulsividade, a excitabilidade físico-psíquica e sobretudo a imprevidência, que às vezes parece coragem, e a coragem que se alterna à covardia, a grande vaidade, a paixão pelo jogo, pelas bebidas alcoólicas e por seus derivados, as paixões tão fugazes quanto violentas, a superstição fácil, a suscetibilidade exagerada do próprio eu e até o conceito relativo da divindade e da moral.

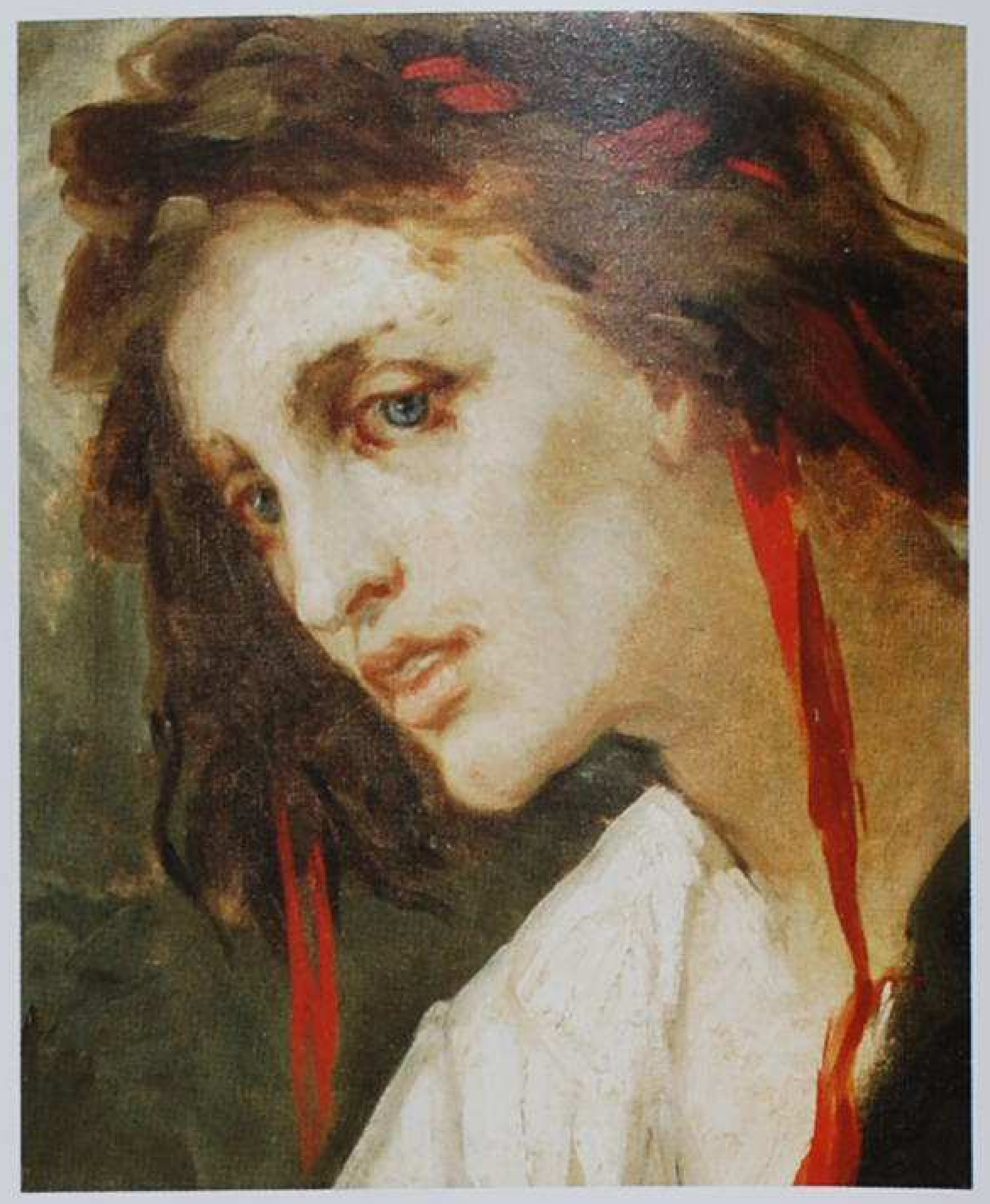


Diversos tipos de criminosos,
em Cesare Lombroso,
O homem delinqüente,
1876, Turim, F.lli Bocca

Contudo, no século XIX positivista, triunfam, no campo da antropologia criminal, as posições de Cesare Lombroso, que, em *O homem delinqüente*, tentava demonstrar que os traços da mente criminosa estavam sempre associados a anomalias somáticas. Lombroso não chegava à simplificação de dizer que quem é feio é sempre delinqüente, mas associava estigmas físicos a estigmas morais, como argumentos que se pretendiam científicos.

É fácil, pelo menos na divulgação popular de tais teorias, não dar a devida importância ao fato de que muitas deficiências físicas verificam-se com maior freqüência em camadas sociais oprimidas pela má nutrição e outras doenças e de que, obviamente, é entre estes marginalizados que os comportamentos associais se dão com maior freqüência. Daí a encorajar o preconceito de que "quem é feio é mau por natureza" é um passo.

Isso sem falar no passo subseqüente, com o qual se tornam feios e maus, também na literatura popular, todos os excluídos que a sociedade não consegue integrar e controlar ou não tem intenção de redimir – como já observava **Nietzsche**, a respeito de Sócrates. E estes marginalizados serão os pobres, como mostra o retrato do subproletário Franti, feito por **De Amicis**, os homossexuais (ver **Foucault**), os dementes e, marcadas inexoravalmente por seu vício, as prostitutas (ver **Rosenkranz**) e as ladras (ver **Mastriani**).



Hugh Welch Diamond, *Retratos de loucas*, c. 1852-1853, Paris Musée d'Orsay

Thomas Couture, *O louco*, séc. XIX, Dijon, Musée Magnin

O nascimento do homossexual

Michel Foucault

A vontade de saber, II, 2, 2 (1976)

O homossexual do século XIX... tornou-se um personagem: um passado, uma história e uma infância, um caráter, uma forma de vida; uma morfologia também, com uma anatomia indiscreta e talvez uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é no total escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele em toda parte: subjacente a todos os seus comportamentos, posto que é o seu princípio insidioso e indefinidamente ativo; inscrita sem pudor em seu rosto e em seu corpo, posto que é um segredo que se trai sempre. Ela lhe é consubstancial, menos como pecado de hábito do que como natureza singular. (...) A homossexualidade surgiu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida da prática da sodomia para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um recidivo, agora o homossexual é uma espécie.

Fisiognomonia nietzschiana

Friedrich Nietzsche

"O problema de Sócrates",
em *O crepúsculo dos ídolos* (1889)

Por sua origem, ele pertencia ao povo mais baixo: Sócrates era plebe. Sabe-se, pode-se ainda ver, como ele era feio (...) Com bastante freqüência, a feiúra é expressão de um desenvolvimento cruzado, *inibido* pelo cruzamento. Em outro caso, aparece como evolução *descendente*. Os antropólogos entre os criminalistas dizem que o criminoso típico é feio: *monstrum in fronte, monstrum in animo* [monstro na face, monstro na alma]. Mas o criminoso é um *décadent*. Era Sócrates um criminoso típico?
– Ao menos isso não seria contrariado pelo famoso juízo fisionômico que pareceu tão chocante para os amigos de Sócrates. Ao passar por Atenas, um estrangeiro que entendia de rostos disse a Sócrates, na cara deste, que ele era um *monstrum* – que abrigava todos os vícios e apetites ruins. E Sócrates respondeu apenas: "O senhor me conhece!"
Não apenas a anarquia e o desregramento confesso dos instintos apontam para a *décadence* em Sócrates: também a sua superafetação do lógico e a *malvadez de raquítico* que é sua marca. Também não esqueçamos as alucinações auditivas, que foram interpretadas como "demônio de Sócrates", em sentido religioso. Tudo nele é exagerado, *buffo* [burlesco], caricatura; tudo é ao mesmo tempo oculto, de segundas intenções, subterrâneo.

As ladras

Karl Rosenkranz

Estética do feio (1853)

Percebe-se nas ladras um olhar inseguro, que escapa lateralmente, com um movimento que os franceses denominam (do latim *fur*) "*fureter*". Quando se visita os grandes institutos carcerários e se entra no barracão onde são reunidas para fiar de sessenta a cem ladras, pode-se perceber esta mirada particular do olho malicioso e à espreita, característico desse gênero de pessoas. A feiúra torna-se naturalmente ainda maior quando se quer o mal em si e por si (...) O desvio ocasional do vício pode ter muitas vezes uma expressão muito mais desagradável, crua, que o mal por antonomásia, que, em sua negatividade, é, desde o início, um inteiro. O vício grosseiro é evidente em sua unilateralidade; a profundidade – ou antes, a não profundidade – do mal absoluto penetra com a sua intensidade o hábito e o rosto em medida igual, e pode existir também sem oferecer ocasião e matéria particulares à justiça criminal.

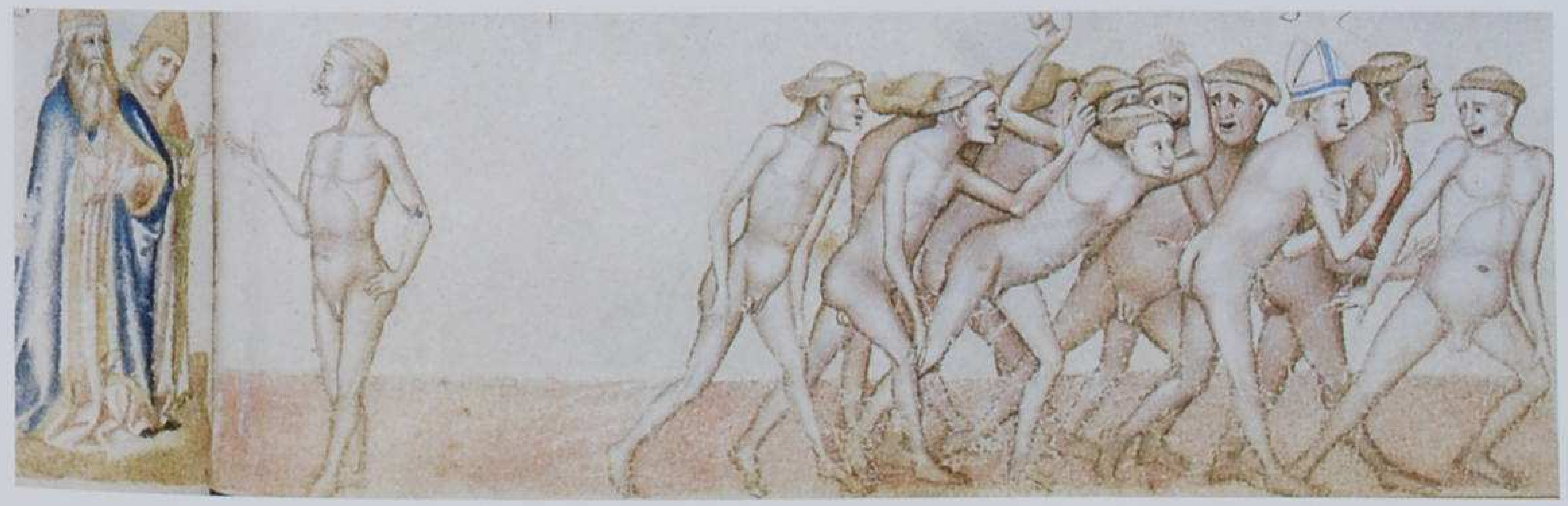
A prostituta

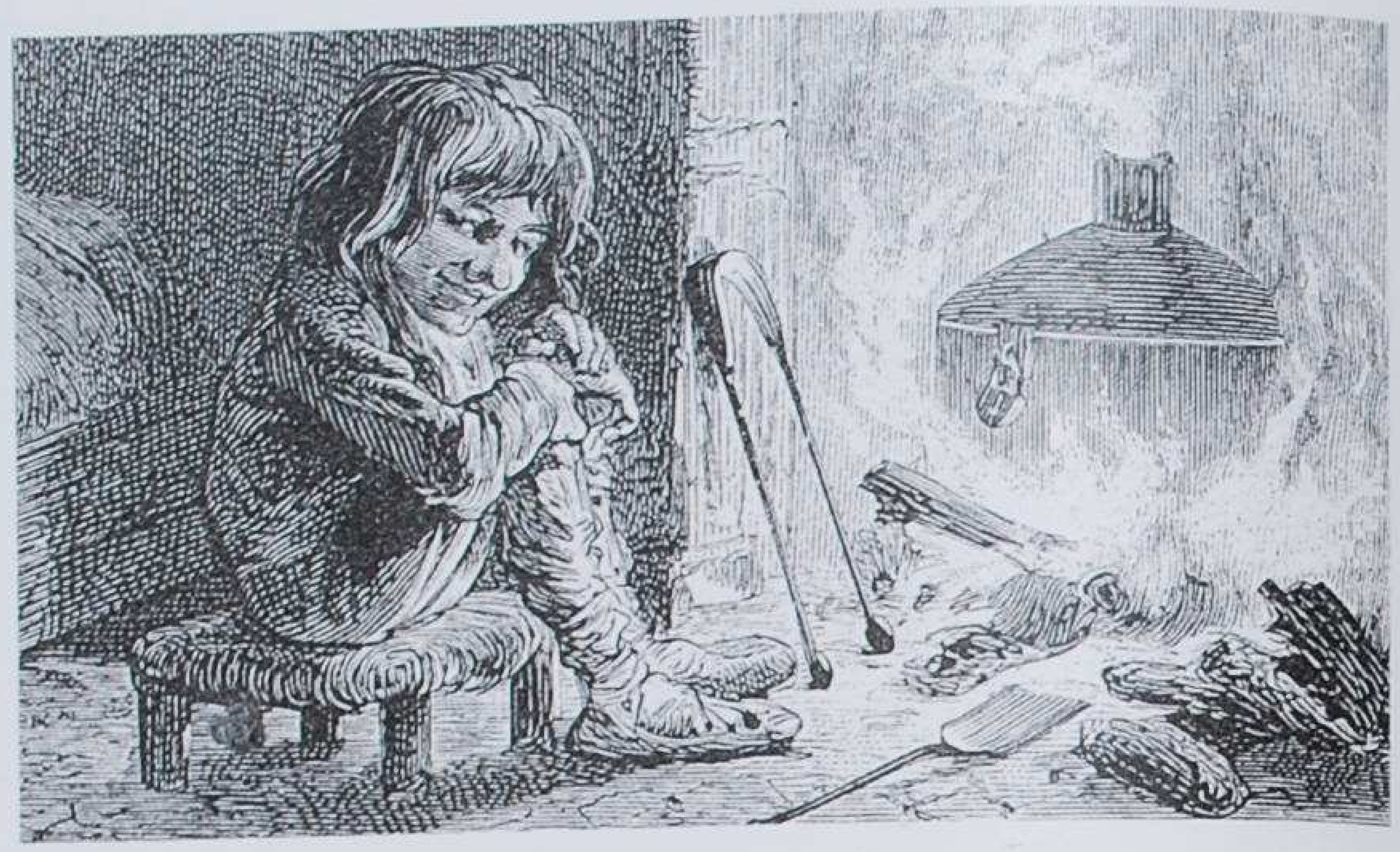
Francesco Mastriani

Os vermes (1896)

Aquela jovem reunia em sua pessoa todas as características físicas e morais que constituem o tipo da prostituta, características que se verificam em noventa indivíduos sobre cem dessa desgraçada espécie.
Características físicas – Dissemos que ela tinha uma compleição correta. Deve-se notar aqui que a gordura nessas desgraçadas criaturas só se desenvolve (sobretudo naquela classe que vive na abastança) a partir da idade de vinte e cinco a trinta anos (...)
A voz... Ah! eis aí o que denuncia a mulher miseravelmente caída na prostituição... Lá está uma jovenzinha de bela aparência, na qual tens a impressão de ler o angélico candor da virgindade (...) Pois bem, basta ouvi-la falar. Em um segundo, o véu da ilusão despencou, o simulacro da virgindade desapareceu! Na gentil e modesta mocinha encontrarás a meretriz. A voz, somente a voz, poderá te apontar a que gênero de mulher aquela jovem pertence.
A rouquidão da voz; eis o caráter particular dessas infelizes. "Não é mais, diz o supracitado Duchatelet, aquele metal de voz que tanto encanto acrescenta às graças da mulher: de suas bocas não saem mais que sons roucos e dissonantes que dilaceram os ouvidos e que somente um carreteiro poderia imitar."
É verdade que tal característica se encontra com maior freqüência nas mulheres das classes ínfimas; mas se nestas ela é mais desenvolvida e evidente, não é menos notável naquelas jovenzinhas que a aristocracia do vício coloca nos mais esplêndidos e luxuosos cassinos (...)
Olhos cinzentos. Esta é a cor dos olhos que mais freqüentemente se observa nessas pobres criaturas.

Os sodomitas, em Dante Alighieri, *Divina comédia*, ms. 597, f. 114, 3 canto XV, 1328-1330, Chantilly, Musée Condé





Emile Bayard, *Mattia*,
em Hector Malot,
Sem família,
Paris, Hertzel,
1880

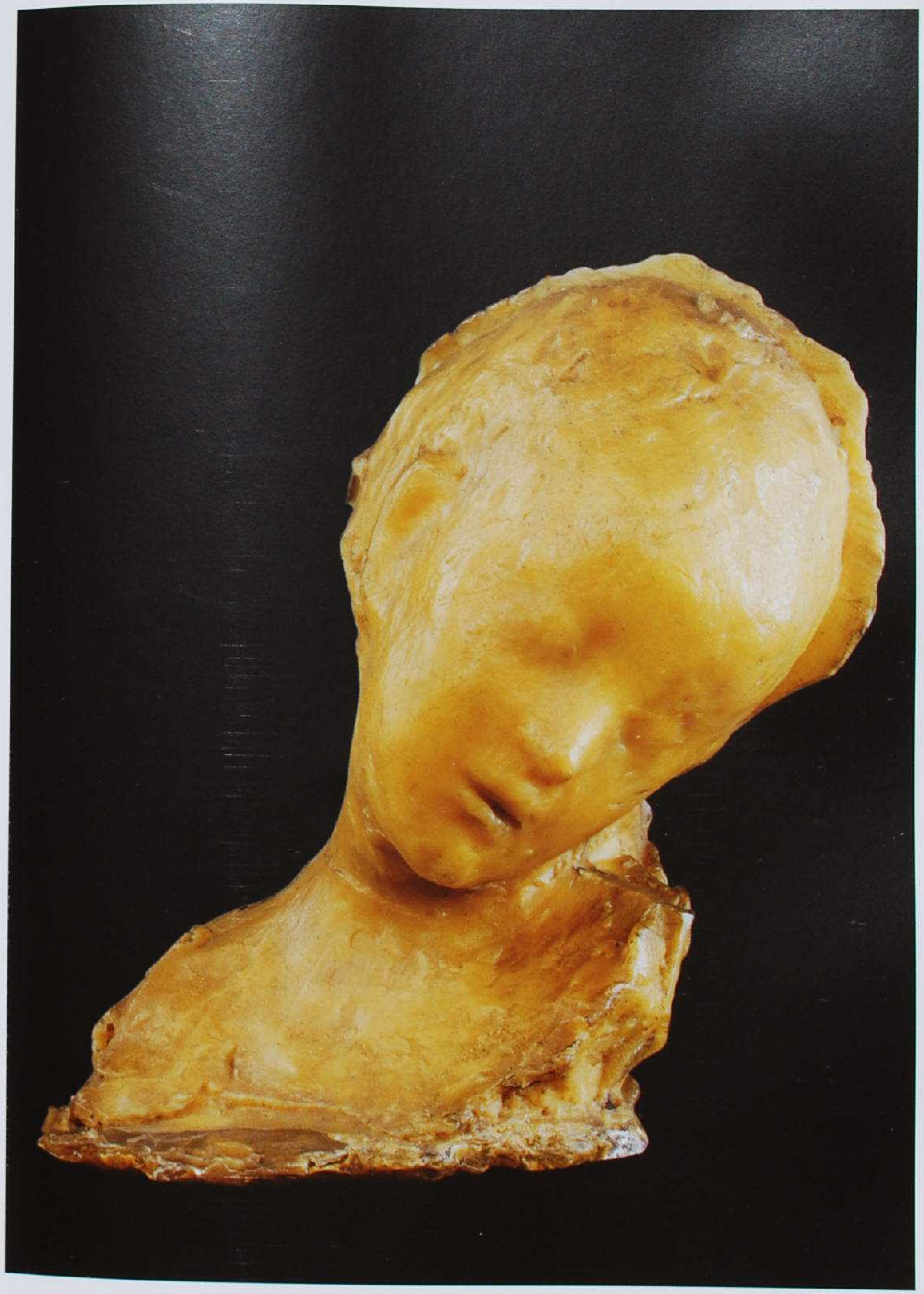
em face
Medardo Rosso,
Criança doente,
Dresden,
Skulpturensammlung
Staatliche
Kunstsammlungen

Pobre e mau

Edmondo De Amicis

Coração: Diário de um aluno (1886)

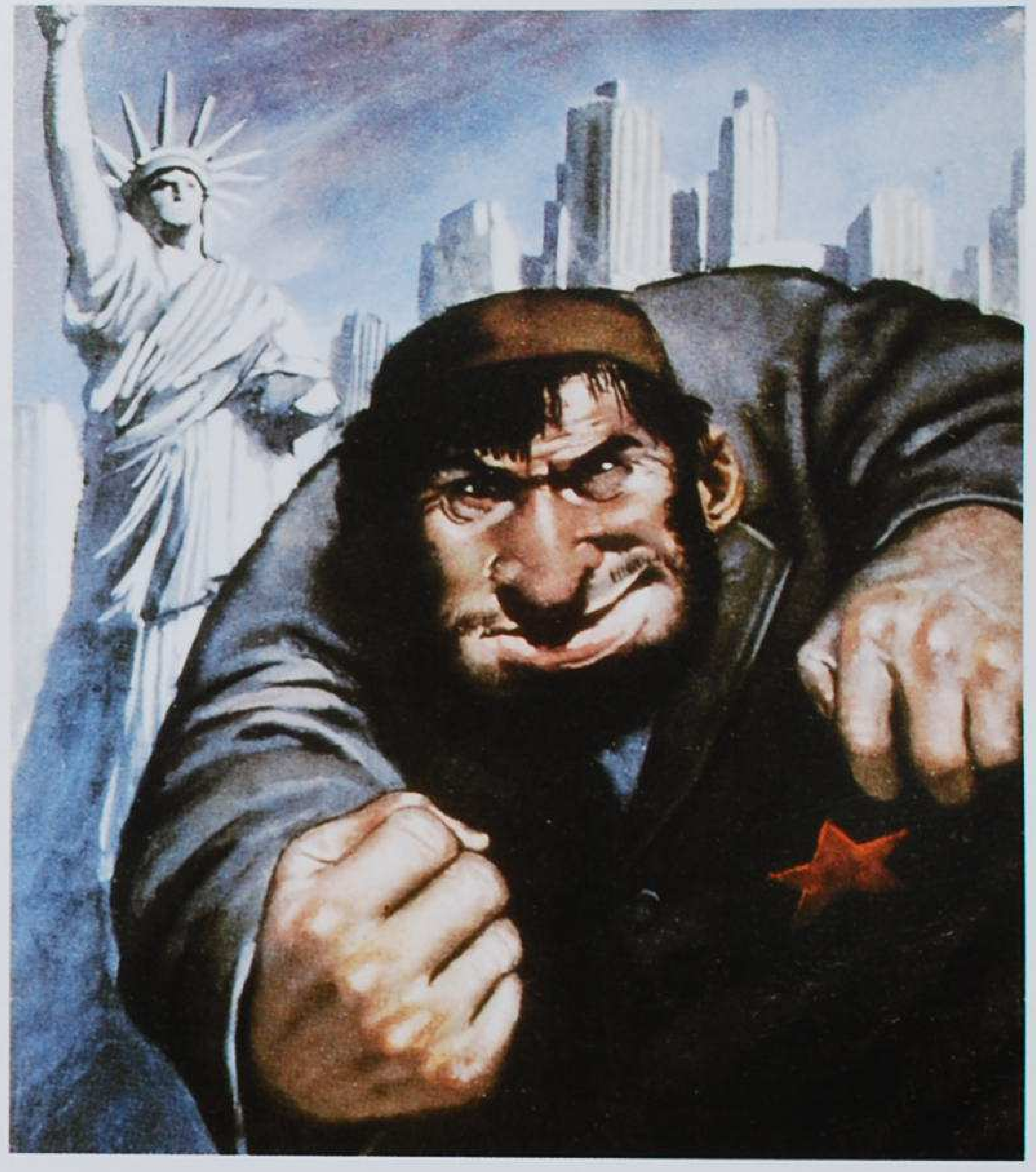
(25 de outubro, terça-feira) Meu vizinho da esquerda – Stardi – é um tipo curioso: pequeno e forte, sem pescoço, casmurro, não fala com ninguém e embora pareça entender bem pouco, está sempre atento ao professor, sem nem piscar, de cenho franzido e com os dentes cerrados: se alguém o interroga quando o professor está falando, não responde na primeira e na segunda vez; na terceira dá logo um pontapé. E tem a seu lado a cara dura e má de um sujeito que se chama Franti e que já foi expulso de uma outra seção (...) (21 de janeiro, sábado) Só uma pessoa podia rir quando Derossi fala dos funerais do rei, e Franti riu. (...) Quando um pai vem à escola e dão um corretivo no filho, ele adora; quando alguém chora, ele ri. Treme diante de Garrone, mas bate no pedreirinho porque é pequeno; atormenta Crossi porque tem o braço morto; zomba de Precossi, que todos respeitam: debocha até de Robetti, o da segunda série, que anda de muletas por ter salvo um menino. Provoca todos os mais fracos e quando briga de soco bate para machucar. Tem alguma coisa que dá medo naquela testa baixa, naqueles olhos túrbidos, que mantém quase escondidos sob a viseira de seu boné de tela encerada. Não tem medo de nada, ri na cara do professor, rouba quando pode, nega com grande cara-de-pau, está sempre brigando com alguém. Traz alfinetes para a escola a fim de espetar os vizinhos, arranca os botões da própria jaqueta e das dos outros também e joga fora, e tem pasta, cadernos, livros, tudo amarrotado, rasgado, sujo, a régua denteada, a caneta mordida, as unhas roídas, as roupas cheias de restos de doce e dos rasgões que faz quando briga. Dizem que sua mãe ficou doente com os desgostos que lhe dá e que seu pai já o expulsou de casa três vezes; sua mãe aparece de vez em quando para pedir informações e sempre vai embora chorando. Ele odeia a escola, odeia os colegas, odeia o professor. O professor às vezes finge que não vê seus malfeitos, e ele faz piores. Tentou corrigi-lo por bem e ele debochou. Disse a ele palavras terríveis e ele cobriu o rosto com as mãos como se chorasse, mas ria. Foi suspenso da escola por três dias e voltou mais perverso e insolente que antes. Um dia, Derossi lhe disse: – Pare com isso, não vê que o professor sofre demais –, e ele ameaçou enfiar-lhe um prego na barriga. Mas esta manhã, finalmente, foi enxotado como um cachorro. Enquanto o professor entregava a Garrone o rascunho do conto mensal de janeiro, *O tamborzinho sardo*, para passar a limpo, ele jogou um petardo no chão que explodiu ribombando em toda a escola como um tiroteio. Toda a turma teve um choque. O professor saltou de pé e gritou: – Fora da escola, Franti! – Ele respondeu: – Não fui eu! –, mas rindo. O professor repetiu: Anda, fora! – Daqui não saio! – respondeu. Então o professor perdeu o controle, pulou em cima dele, agarrou-o pelos braços, arrancou-o do banco. Ele se debatia, rangia os dentes: foi carregado para fora à força. O professor o levou quase arrastado até o diretor.



Assassinavam crianças
Geoffrey Chaucer
Contos de Cantuária,
"Conto da prioresa" (1532)

Quando atravessava o bairro dos judeus, andando e passeando, todos sempre o ouviam cantar alegremente *O alma Redemptoris Mater.* (...)
Mas aquela serpente venenosa que é Satanás, nosso primeiro inimigo, que no coração dos judeus escondeu seu ninho de vespas, inchou-se de raiva e disse:
"Ó povo de Israel, será, quem sabe, uma coisa que vos enche de honra, que um menino passeie a bel-prazer bem no meio de vós, cantando desse modo, desrespeitando-vos e contrariando as vossas leis?"
Então os judeus decidiram que iriam fazer o pequeno inocente desaparecer do mundo e contrataram um assassino que morava em uma viela escondida. De fato, o Judeu maldito, num dia em que o menino passava por ali, agarrou-o e, segurando firme, cortou sua garganta e jogou-o dentro de um poço. Devo dizer que o jogaram em uma latrina onde os judeus esvaziavam suas vísceras. Ó raça maldita! Ó novos Herodes! Qual será o fruto de vosso talento malévolo? Não se pode esconder um assassínio sem erro e, na verdade, a glória de Deus há de se espalhar: o sangue grita por vingança sobre vossas cabeças. (...)
Aquela gema de pureza, aquela esmeralda preciosa, aquele rubi chamejante do martírio estava lá embaixo deitado e, mesmo com a garganta cortada, pôs-se a cantar, como antes, *Alma Redemptoris Mater,* tão alto que ressoou em todo o bairro.
Os cristãos que passaram pela rua logo acorreram curiosos para ver o que se passava; e descobrindo o piedoso caso, mandaram chamar com urgência o chefe da cidade, o qual não tardou a chegar e, depois de ter louvado Cristo, rei do céu, e sua mãe, glória do gênero humano, mandou prender os judeus. O menino, içado lá do fundo entre piedosos lamentos, continuava a cantar sua prece. Levaram-no depois em procissão até a abadia mais próxima e sua mísera mãe caiu sem sentidos ao lado do ataúde. (...)
Os judeus que foram cúmplices do assassinato do menino foram todos condenados à morte, em meio a tormentos e à infâmia, pois o governador não quis demonstrar compaixão de gente tão iníqua. Quem faz por merecer o mal, o mal deve receber: assim, depois de mandar arrastá-los por cavalos selvagens, enforcou-os tal como estabelecia a lei.
Em seu ataúde jazia o pequeno inocente, diante do altar-mor, enquanto uma missa era celebrada.

Mas no curso dos séculos foi na análise dos traços dos judeus que a identificação entre feiúra e maldade atingiu picos inconcebíveis. Este não seria o local adequado para se traçar uma história do anti-semitismo – das primeiras condenações cristãs dos "pérfidos judeus" ao anti-semitismo popular que vai dos *pogrons* medievais, nas Cruzadas, àqueles modernos, nos países eslavos. O anti-semitismo começou por impulso de um "antijudaísmo" de caráter religioso, e não por parte da Igreja de Roma, pois também Lutero (em *Sobre os judeus e suas mentiras*, de 1543) foi implacável com os judeus, embora nos anos precedentes tivesse esperado convertê-los em massa ao protestantismo. Mas o antijudaísmo religioso fundiu-se com um anti-semitismo de caráter étnico, contra os judeus instalados na Europa depois da diáspora e mais ainda depois de sua expulsão da Espanha em 1492, quando também foram expulsos os mouros. Embora se considere que este anti-semitismo nasceu do contato com uma etnia que conservava a própria identidade e expressava-se numa língua desconhecida, na verdade ele se baseava em estereótipos tradicionais. De fato, encontram-se textos anti-semitas na história da Priora nos *Contos de Canterbury*, de **Chaucer**, em *O judeu de Malta*, de Marlowe, ou *O mercador de Veneza*, de Shakespeare.



Gino Boccasile, cartão-postal anti-semita de propaganda fascista, 1943-1944

Já se recordou que os judeus tinham sido expulsos da Inglaterra em 1290 (e readmitidos apenas no século XVII, por Cromwell), logo os três autores ingleses citados – e muitos outros como eles – nunca puderam conhecer um judeu. A imagem do judeu difundiu-se, portanto, como puro estereótipo e como tal iremos reencontrá-la mesmo nos textos de um autor "iluminado" como o abade **Grégoire** e no romance oitocentista de Dickens, *Oliver Twist*, com Fagin.
Bem mais feroz foi (nos séculos XIX e XX) o anti-semitismo baseado no conceito, que se pretendia "científico", de *raça*. É suficiente ler, na ordem, os textos de **Wagner** (foi levantada a hipótese de que o maléfico anão Mime, da **Tetralogia**, tenha sido concebido com base no estereótipo do judeu e representado com traços hebraicos por ilustradores como Rackham), de **Hitler**, de **Céline**, da revista fascista ***La difesa della razza***, para ver que, na aversão visceral com que são enunciadas as características desse inimigo, manifestam-se indubitáveis taras psicológicas e complexos mal resolvidos de quem assim os descreve. O rosto, a voz, os gestos do "feio" judeu tornam-se (e desta vez a sério) sinais da deformidade moral do anti-semita. Invertendo um dito de Brecht, o ódio contra a justiça "endurece os rostos".

O judeu dos iluministas

Baptiste-Henri Grégoire
Ensaio sobre a regeneração física, moral e política dos judeus (1788)

Têm em geral o rosto lívido, o nariz adunco, os olhos encovados, o queixo proeminente e os músculos que contraem a boca fortemente pronunciados (...) Deve-se acrescentar que os judeus são sujeitos a doenças que indicam corrupção na massa do sangue, como outrora a lepra e hoje o escorbuto, que lhe é afim, as escrófulas, os afluxos de sangue etc. (...) Pretende-se que os judeus exalam sempre um mau cheiro (...) Alguns atribuem tais efeitos ao uso freqüente de verduras de odor penetrante, como a cebola e o alho, outros falam até da carne de carneiro e outros ainda dizem que é a carne de ganso, que eles muito apreciam, que os torna lívidos e atrabiliosos, visto que esse alimento abunda de açúcares grosseiros e viscosos.

O judeu de Wagner

Richard Wagner
O judaísmo na música (1850)

No aspecto externo do judeu encontra-se algo de estrangeiro que repugna mais que qualquer outra coisa a esta nacionalidade; com um homem que tem um aspecto como aquele, ninguém quer ter nada em comum (...) Para nós é impossível imaginar que um personagem da Antiguidade ou dos tempos modernos, herói ou *amoroso*, seja representado por um judeu, sem que nos sintamos involuntariamente chocados por tudo o que há de inconveniente, aliás, de ridículo em uma representação do gênero (...) O homem cujo aparecimento, não por estar nas vestes deste ou daquele personagem, mas unicamente em razão de sua raça, nos parece incongruente em uma representação artística deve ser reconhecido igualmente como incapaz de produzir qualquer obra de arte que tenha origem na natureza mesma do homem (...) Mas a coisa que mais nos repugna é o sotaque peculiar que caracteriza a fala dos judeus (...) Nossos ouvidos são particularmente agredidos pelos sons agudos, sibilantes, estridentes desse idioma. Os judeus usam as palavras e constroem as frases de maneira oposta ao espírito de nossa língua nacional (...) Ouvindo-os, nós, sem o desejar, prestamos mais atenção a seu modo de falar do que àquilo que dizem. Esse ponto é da maior importância para explicar sobretudo a impressão que produzem em nós as obras musicais dos judeus. Ora, se as citadas características de sua língua tornam o judeu quase incapaz de enunciar artisticamente os seus sentimentos e visões através da fala, para enunciá-los através do canto sua aptidão seria infinitamente menor. (...) É natural que, no canto – a mais vivaz e autêntica manifestação do sentimento pessoal –, a índole judaica nos seja especialmente detestável. Até poderíamos reconhecer ao judeu uma aptidão para qualquer arte, mas nunca para a arte do canto, que parece ter-lhes sido negada pela própria natureza.

O judeu de Hitler

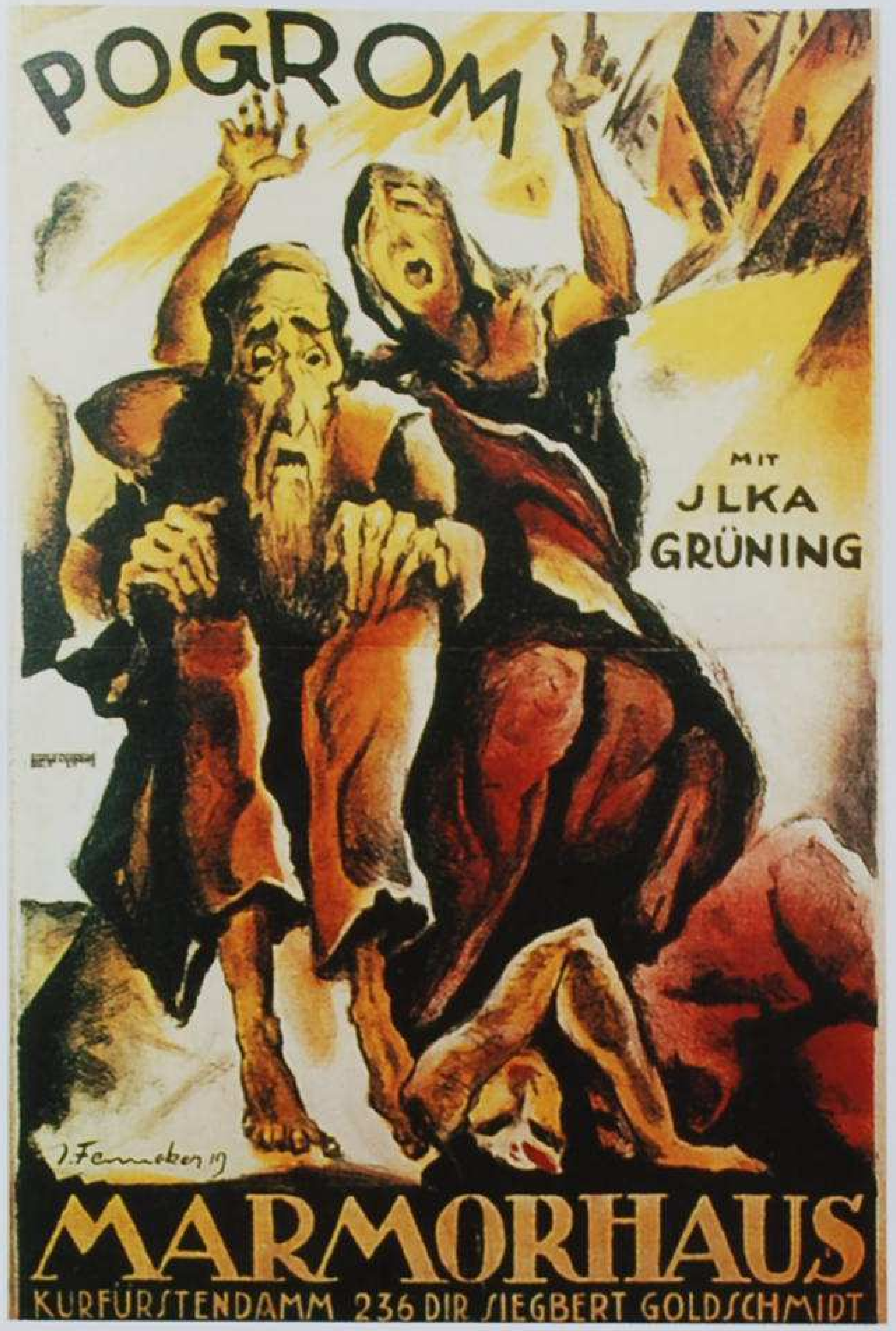
Adolf Hitler
Mein Kampf, 2, 2 (1925)

Nos jovens, a roupa deve ser colocada a serviço da educação. O jovem que, no verão, anda por aí de calças compridas, enrolado nas roupas até o pescoço, perde, já no vestir, um impulso para a educação física (...) A jovem deve aprender a escolher seu cavalheiro. Se hoje em dia a perfeição corpórea não tivesse sido empurrada para o segundo plano pela nossa moda descuidada, centenas de milhares de moças certamente não teriam sido seduzidas por repugnantes bastardos judeus de pernas tortas.

O judeu de Céline

Louis-Ferdinand Céline
Bagatela por um massacre (1937)

Basta olhar um pouco mais de perto alguma bela cara de judeu típico, homem ou mulher (...) Aqueles olhos que espiam, falsos de fazer empalidecer... aquele sorriso estampado no rosto... aqueles lábios de hiena repuxados sobre os dentes... Depois, repentino, aquele olhar que se deixa ir, pesado, infecto, embrutecido... o sangue do negro que passa... Aquelas comissuras nasolabiais sempre inquietas... flexíveis, marcadas de rugas, defensivas, escavadas pelo ódio e pelo desgosto... por vocês!... por vocês! abjeto animal de raça inimiga e maldita a ser destruído... Seu nariz, seu bico de tucano enganador, de traidor, de insidioso, aquele nariz à Stravinsky, à Barmat, à Tafari... feito para as maquinações mais torpes, para todas as traições, como um membro que se enfia na fissura asquerosa da boca, aquela banana pútrida, aquele corno, aquele esgar imundo de judeu, de canalha pegajosa... aquele esboço de probóscide que suga como um vampiro... Mas isto é zoologia! (...) Esgares como aquele do focinho do judeu não se improvisam, saibam disso, não remontam a ontem ou ao caso Dreyfus... Despontam do fundo dos tempos para o nosso espanto, de espasmos de mestiçados, de sanguinolentas imundícies talmúdicas, em suma, de todo o Apocalipse!... Malditos danados! Morra, então, inconcebível animal!

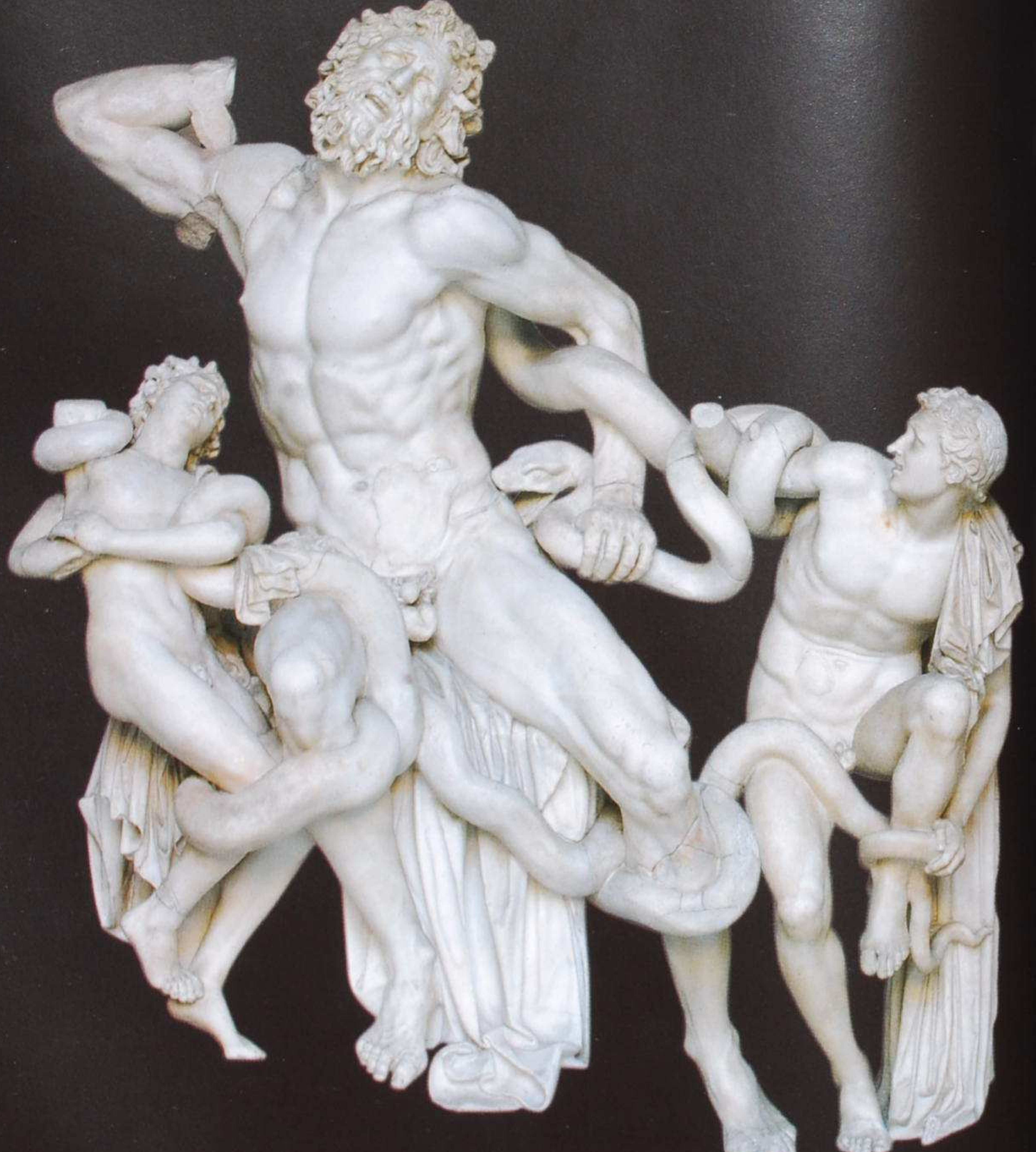


Josef Fenneker,
Pogrom,
cartaz, 1919, Berlim,
Deutsches Historisches
Museum

O judeu do racismo fascista

Giorgio Montandon
A defesa da raça, III, 21-22, "Como se reconhecem os judeus?" (1940)

Quais são as características do tipo judaico?
– Um nariz fortemente encurvado, diferente segundo os indivíduos, freqüentemente com proeminência do septo nasal, e com abas muito móveis. Em certos indivíduos do sul e oriente da Europa, o perfil em bico de abutre é tão acentuado que leva a crer em um tipo selecionado (...)
– Lábios carnudos, dos quais o inferior é muitas vezes saliente, de forma até bastante marcada; olhos pouco encovados nas órbitas com, habitualmente, alguma coisa de úmido, de mais pantanoso do que o que se costuma ver em outros tipos, e uma fissura palpebral menos aberta. (...)
– Características menos freqüentes e menos decisivas para o tipo judaico são: cabelos lanosos (...) e para o corpo: ombros levemente encurvados, pés chatos, sem falar de comportamentos como: gesto rapinante, passo desengonçado.



Laocoonte
50 a.C., Roma,
Musei Vaticani

Capítulo X

O resgate romântico do feio

1. As filosofias do feio

O primeiro exemplo de uma reflexão a respeito do feio é o *Laocoonte* de Lessing (1766). O grupo estatuário do Laocoonte (do século I a.C.) representa o momento em que o sacerdote troiano, depois de tentar advertir seus compatriotas sobre a armadilha que o cavalo continha, é devorado, junto com seus filhos, por duas horríveis serpentes enviadas por Minerva. A referência inevitável era o relato feito por Virgílio no segundo livro da *Eneida*, onde os monstros dilaceram as carnes dos dois jovens e envolvem o infeliz em suas espirais, enquanto ele, tentando se livrar do aperto mortal, lança gritos atrozes como um touro estrangulado. Winckelmann (*Reflexões sobre a imitação*, 1755), defendendo sua poética neoclássica, observava que a estátua exprimia a dor de Laocoonte de modo classicamente composto, em "um murmúrio reprimido e angustioso". Lessing tendia, ao contrário, a atribuir a diferença entre representação poética e representação escultórica ao fato de que a poesia, arte do tempo, se exprime descrevendo uma ação, no curso da qual podem ser evocados eventos repugnantes sem torná-los insustentavelmente evidentes, enquanto a escultura (assim como a pintura, uma arte do espaço) só pode representar um único instante e, ao fixá-lo, não poderia mostrar um rosto desvairado de modo repulsivo, pois a violência deturpadora da dor física não se conciliaria com a beleza da representação.

Neste espaço, porém, não nos interessa tanto o núcleo do debate quanto o fato de que, para sustentar sua tese, Lessing elabora uma complexa fenomenologia do feio, analisando suas várias expressões nas artes e refletindo sobre as dificuldades de representar artisticamente o repulsivo.

Feio poético e feio pictórico

Gotthold Ephraim Lessing

Laocoonte (1766)

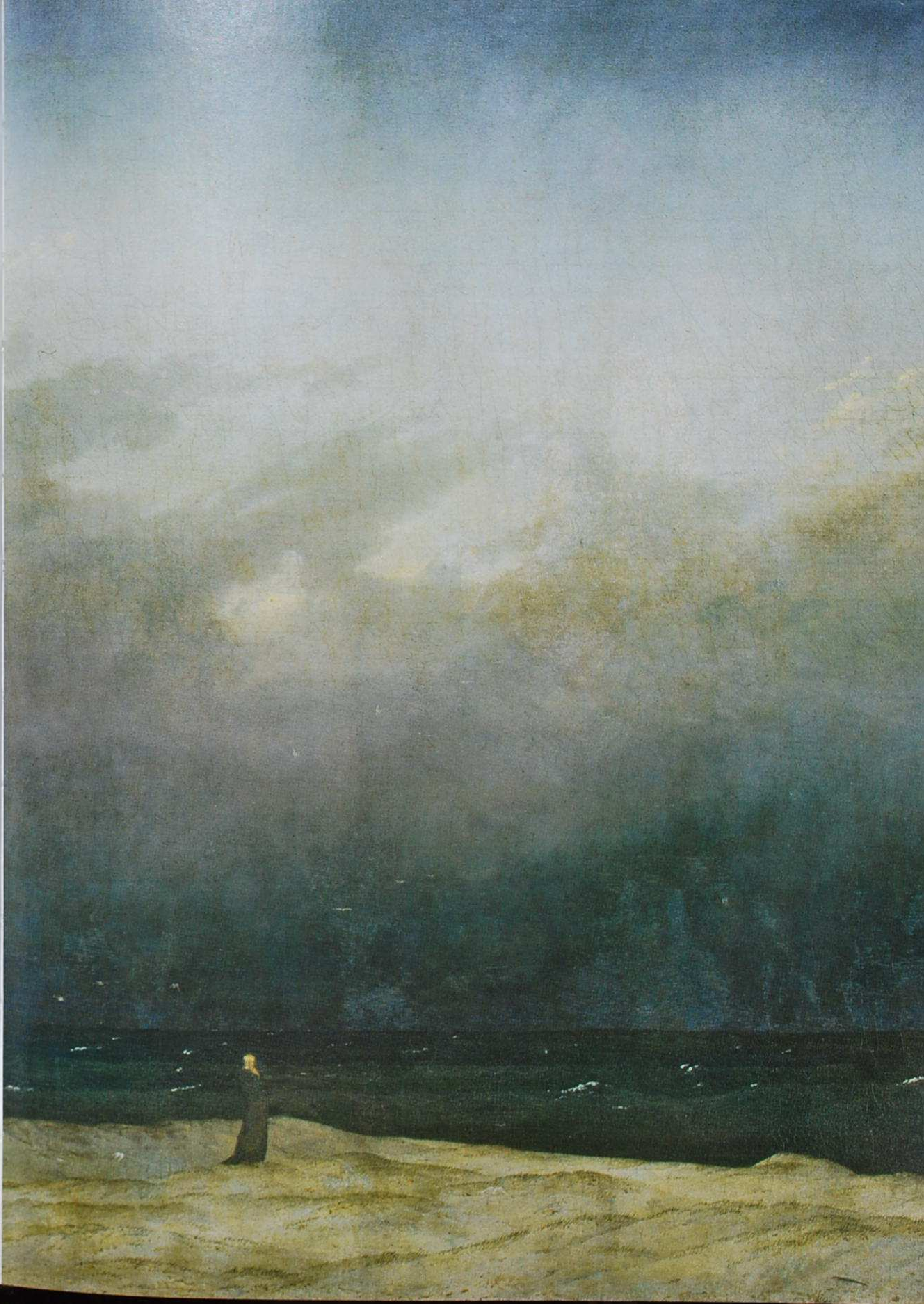
O poeta se serve da feiúra das formas; que uso dessa feiúra é permitido aos pintores? A pintura, como faculdade imitativa, pode expressá-la; já a pintura, como arte bela, não pode fazê-lo. No primeiro caso, todos os objetos visíveis lhe pertencem; no segundo, incluem-se apenas aqueles objetos visíveis que suscitam sentimentos agradáveis (...)

Dado, portanto, que a feiúra das formas não pode ser, em si e por si, tema da pintura como arte bela, pois a sensação que suscita é desagradável e não faz parte daquele tipo de sensações que podem se tornar agradáveis graças à imitação, trata-se, então, de ver se ela não pode ser útil à pintura, como o é, aliás, à poesia, para reforçar outras sensações.

A pintura pode se servir de formas feias para atingir o ridículo e o terrível? Não quero me arriscar a responder imediatamente com um não. É inegável que a feiúra inócua pode se tornar ridícula também em pintura, sobretudo quando é associada a uma afetação de graça e de respeito. Mas é igualmente inegável que a feiúra danosa, assim como *in natura*, suscita terror também no quadro, e que aquele ridículo e este terror já são sentimentos mistos, pois obtêm, graças à imitação, um novo grau de penetração e deleite.

Nesse caso, porém, devo observar que, apesar disso, a pintura não se encontra efetivamente na mesma situação que a poesia. Na poesia, como já observei, a feiúra da forma, por meio da transformação de suas partes coexistentes em progressivas, perde quase totalmente o seu efeito repugnante; desse ponto de vista, ela deixa, por assim dizer, de ser feiúra e pode, portanto, ligar-se ainda mais intimamente a outras aparências para produzir um novo efeito particular.

Na pintura, ao contrário, a feiúra tem todas as suas forças indivisas e seu efeito não é menos forte do que *in natura*. Conseqüentemente, a feiúra inócua não pode permanecer ridícula por muito tempo: o sentimento desagradável toma a dianteira e aquilo que num primeiro momento era farsesco torna-se em seguida repulsivo. E com a feiúra danosa não é diferente: o terrível vai pouco a pouco se perdendo, deixando em seu lugar, só e imutável, o informe.



David Caspar Friedrich, *Monge diante do mar*, 1810, Berlim, Nationalgalerie, Staatliche Museen

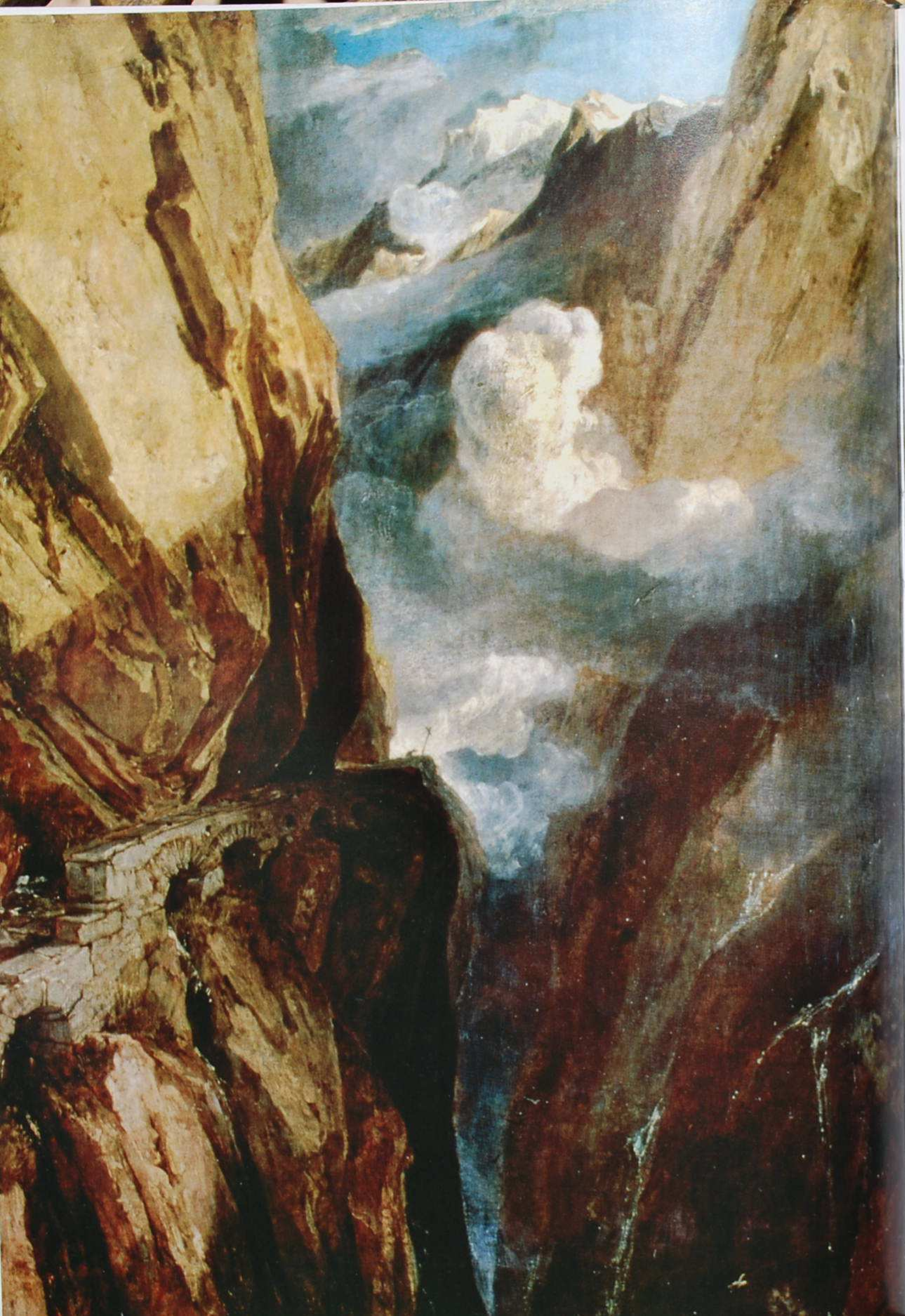
Na virada desse mesmo século, por outro lado, as reflexões sobre o Sublime impõem uma reviravolta radical no modo de compreender o feio, o desagradável e até mesmo o horrendo. O tema do Sublime havia sido proposto no período helenista pelo pseudo-Longino, que foi redescoberto através de algumas traduções modernas, entre as quais a de Boileau (*Tratado do sublime e do maravilhoso*, 1674), como reflexão retórica sobre a forma de exprimir poeticamente grandes e avassaladoras paixões.

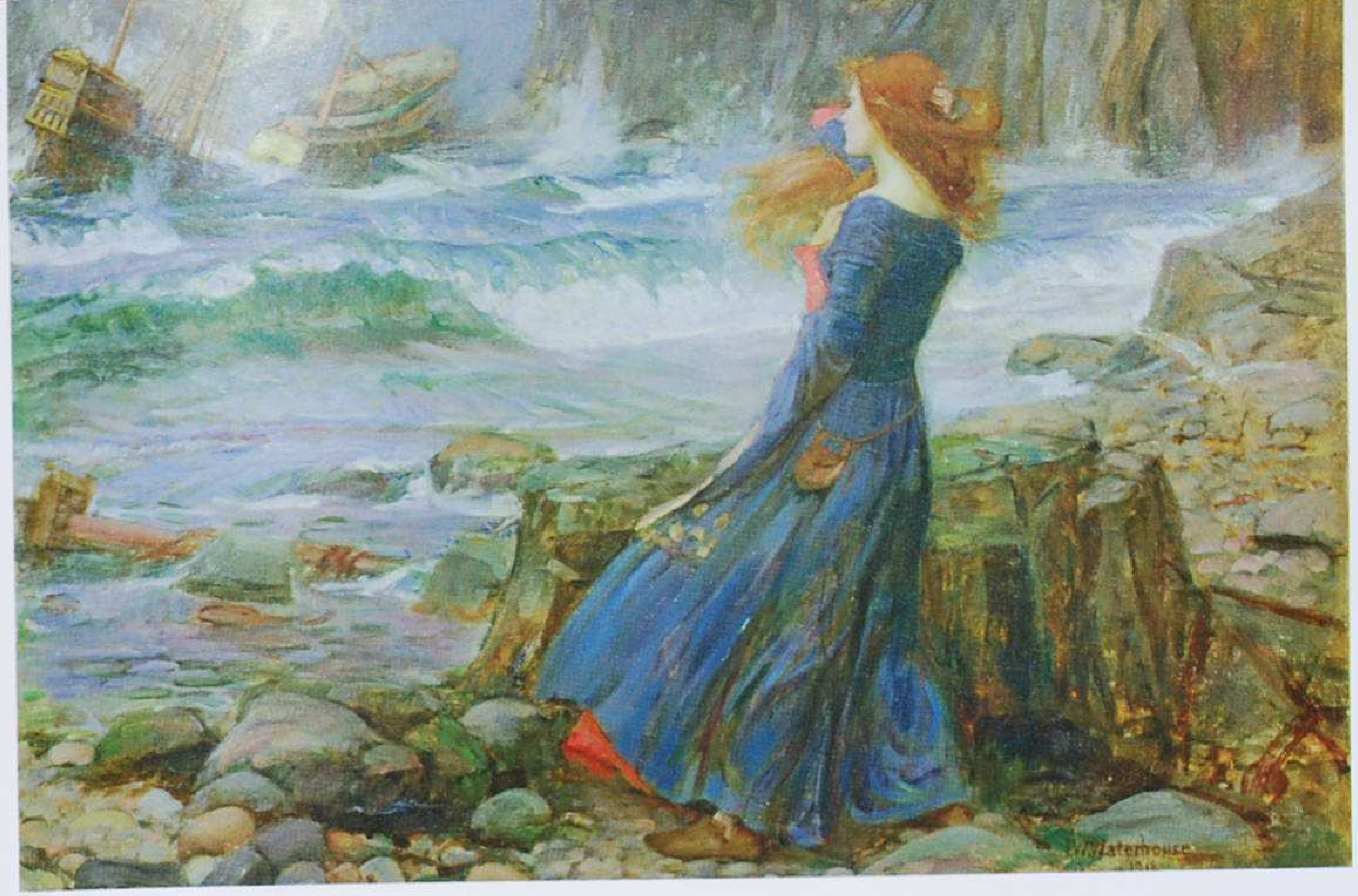
No século XVIII, a discussão sobre o belo se desloca, porém, da pesquisa das regras que o definem para a consideração dos efeitos que produz, e as primeiras reflexões sobre o Sublime, menos que a seus efeitos artísticos, dizem respeito antes à nossa reação diante daqueles fenômenos naturais em que prevalecem o informe, o doloroso e o tremendo. Não é por acaso que a estética do Sublime antecede de pouco o nascimento do chamado *romance gótico* (ver o capítulo sucessivo) e se faz acompanhar de uma nova sensibilidade diante das ruínas. Ver, em particular, *Uma investigação filosófica sobre nossas idéias do Sublime e do Belo*, de Edmund Burke (1756-1759). Experimenta-se a sensação do Sublime diante de um temporal, de um mar tempestuoso, de penhascos inacessíveis, extensões sem limites, cavernas e cataratas, quando se goza do vazio, da escuridão, da solidão, do silêncio, da tempestade – todas impressões que podem resultar deleitosas quando se sente horror de algo que não nos pode possuir nem fazer mal.

páginas seguintes

William Turner, *O desfiladeiro de São Gotardo*, séc. XIX, Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery

John W. Waterhouse, *Miranda*, 1916, coleção particular





O sublime

Arthur Schopenhauer
O mundo como vontade e representação,
III, 39 (1818)

(...) natureza em agitação tempestuosa. Semi-escuridão e nuvens trovejantes, ameaçadoras. Rochedos escarpados, horríveis em sua ameaça de queda e que vedam o horizonte. Rumor dos cursos d'água espumosos. Ermo completo. Lamento do ar pelas fendas rochosas. Aí aparece intuitivamente diante de nossos olhos a nossa dependência, a nossa luta com a natureza hostil, a nossa vontade obstada; porém, enquanto as aflições pessoais não se sobrepõem e permanecemos em contemplação estética, é o puro sujeito do conhecer quem mira através daquela luta da Natureza (...) para apreender de maneira calma, imperturbável, incólume, as Idéias exatamente naqueles objetos que são ameaçadores e terríveis. Precisamente nesse contraste reside o sentimento do sublime.

A impressão é ainda mais poderosa quando temos diante dos olhos a luta revoltosa das forças da natureza em grande escala (...): montanhas d'água sobem e descem, a rebentação golpeia violentamente os penhascos, espumas saltam no ar, a tempestade uiva, o mar grita, relâmpagos faíscam das nuvens negras e trovões explodem em barulho maior do que o da tempestade e do mar. Então, no imperturbável espectador dessa cena, a duplicidade de sua consciência atinge o mais elevado grau: ele se sente simultaneamente como indivíduo, fenômeno efêmero da Vontade (...)

O interessante

Friedrich Schlegel
Sobre o estudo da poesia grega
(1797)

O domínio do interessante não pode senão destruir a si mesmo e é, portanto, uma crise transitória do gosto. Mas as duas catástrofes possíveis que ele tem diante de si são de naturezas muito diversas: se a arte se orienta preferencialmente para a energia estética, o gosto, sempre mais habituado aos velhos estímulos, precisará deles em continuidade e cada vez mais fortes e violentos: não tardará a passar ao picante e ao impressionante.

O *picante* é aquilo que excita de modo convulso uma sensibilidade entorpecida, enquanto o *impressionante* é um estímulo e um acicate para a imaginação. Ambos são precursores de morte próxima.

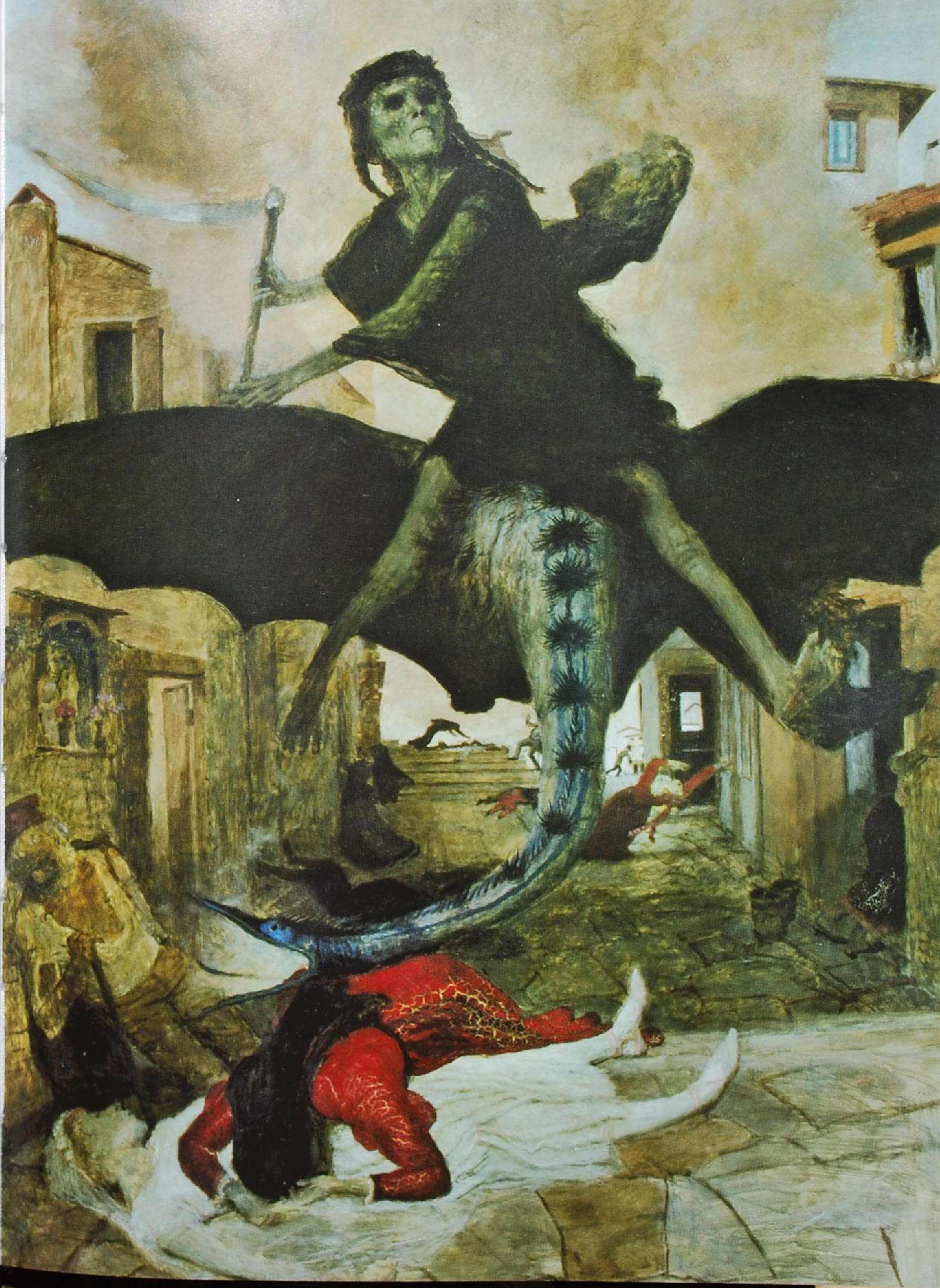
O *insulso* é a parca alimentação do gosto impotente, enquanto *aquilo que produz um choque* no espírito do público (em suas modalidades do excêntrico, do repugnante e do hórrido) é a última convulsão do gosto agonizante (...) O belo está tão distante de ser o princípio dominante da poesia moderna que muitas das mais esplêndidas obras modernas são representações evidentes do *feio*, tanto que se teve que admitir (a contragosto) que existe uma representação da imensa riqueza do real em seu ponto máximo de desordem e do desespero causado pelo excesso e pelo conflito das energias, para a qual despendem-se uma força criadora e uma sabedoria artística equivalentes, se não maiores, às que as necessárias para a representação da mesma riqueza e energia em perfeita harmonia. (...) O público (...) totalmente indiferente à forma e sedento exclusivamente de *conteúdos*, não pede ao artista mais que *individualidade interessante*.

Desde que se *produza um efeito* e este efeito seja *forte e novo*, o público é indiferente ao modo e à matéria em que isso acontece, assim como é indiferente à harmonia de cada efeito (...).

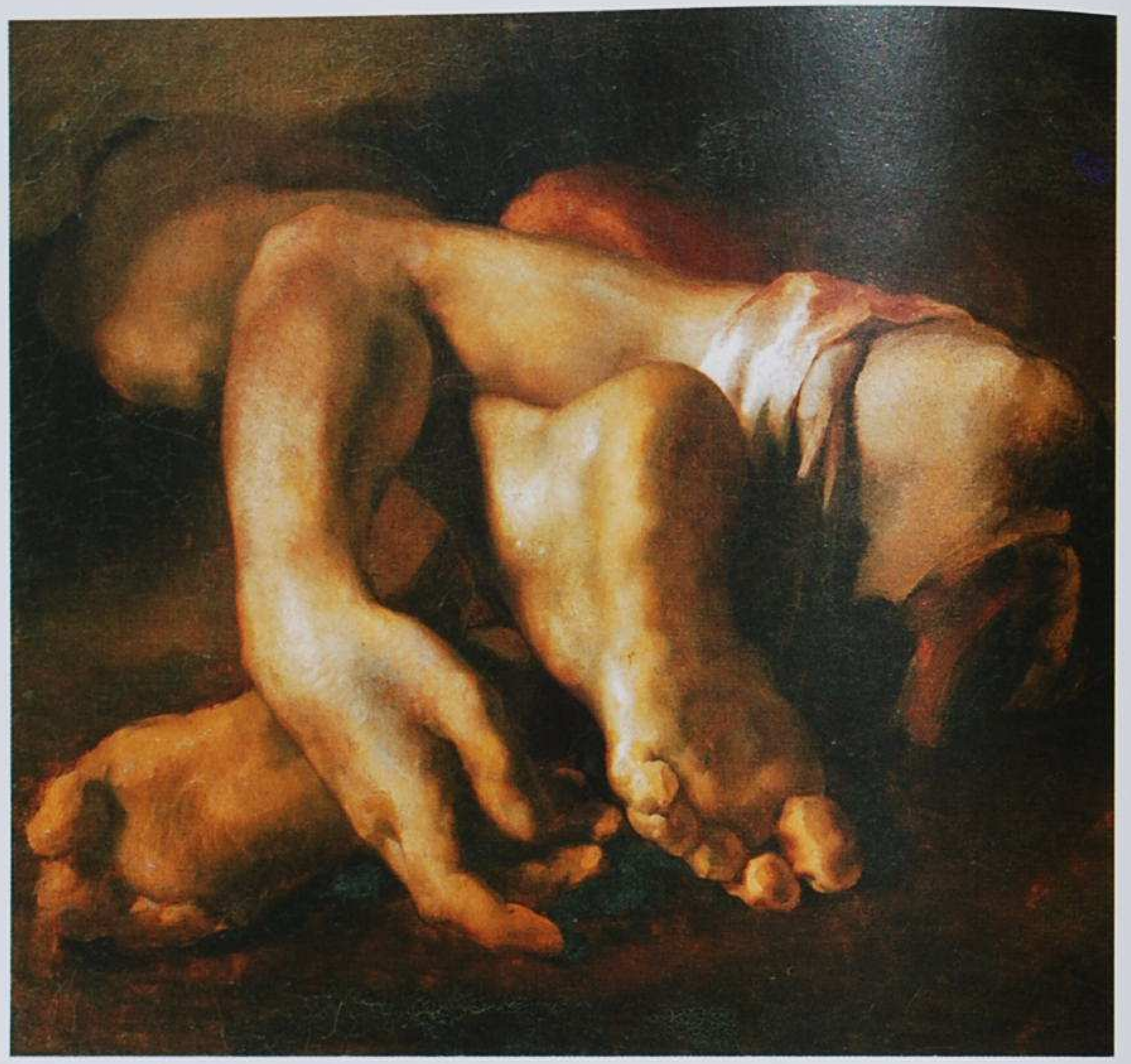
O Tigre
William Blake
"O Tigre", em *Cantos da experiência* (1794)
Tigre! Tigre! chama pura
Nas florestas, noite escura,
Que olho ou mão imortal cria
A tua terrível simetria?
De que abismo ou céu distante
Vem tal fogo coruscante?
Que asas ousa nesse jogo?
E que mão se atreve ao fogo?
Que ombro e arte te armarão
Fibra a fibra o coração?
E ao bater ele no que és,
Que mão terrível? Que pés?
E que martelo? que torno?
E o teu cérebro, em que forno?
Que bigorna? Que tenaz
Pro terror mortal te traz?
Quando os astros lançam dardo
E seu choro os céus põem pardo
Vendo a obra ele sorri?
Fez o anho e fez a ti?
Tigre, tigre, chama pura
Nas florestas, noite escura,
Que olho ou mão imortal cria
A tua terrível simetria?

A Medusa
Percy B. Shelley
Sobre a Medusa de Leonardo da Vinci (1819)
Seu horror e beleza são divinos. Nos lábios e pálpebras resplandece o encanto como sombra que irradia, lívida e ardente, e subjaz e tece, de toda angústia e morte, a agonia. Da cabeça como de um corpo crescem como relva de um rochedo as madeixas, que são víboras que torcidas caem e seus longos cachos entre si enfeixam. E com infinitas volutas elas mostram seu brilho metálico, quase garridas, de tortura e morte zombam, e cortam o ar pesado com as mandíbulas partidas.

Opondo o Sublime ao Belo, Kant (*Crítica da faculdade do juízo*, 1790), fala de um Sublime Matemático, dado, por exemplo, pela visão do céu estrelado, quando se tem a impressão de que aquilo que vemos vai além de nossa sensibilidade e quando nossa imaginação sente a própria inadequação. Por outro lado, temos o Sublime Dinâmico quando, diante da visão de uma tempestade, nosso espírito é sacudido por uma impressão de infinita potência e nossa natureza sensível queda humilhada – donde uma sensação de mal-estar, compensada pelo sentimento da nossa grandeza moral, contra a qual de nada valem as forças da natureza. Schiller (*Sobre o sublime*, 1800) vai falar do Sublime como alguma coisa diante da qual sentimos os nossos limites, mas ao mesmo tempo advertimos a nossa independência de qualquer limite. Para Hegel, ele será a tentativa de exprimir o infinito sem encontrar no reino dos fenômenos um objeto que se mostre adequado a esta representação (*Estética*, II, 2, 1836-38). Doravante a beleza não será mais a idéia dominante de uma estética. Além disso, com os pensadores românticos, a atenção se desloca da natureza para a arte, que é a única capaz de nos dar a possibilidade de realização do valor estético, mesmo falando daquilo que nos repele na natureza. Como dirá Nietzsche (*O nascimento da tragédia*, 7, 1872), o Sublime coloca-se como "sujeição estética do horrível".



Arnold Böcklin,
Peste, 1898,
Basiléia, Kunstmuseum

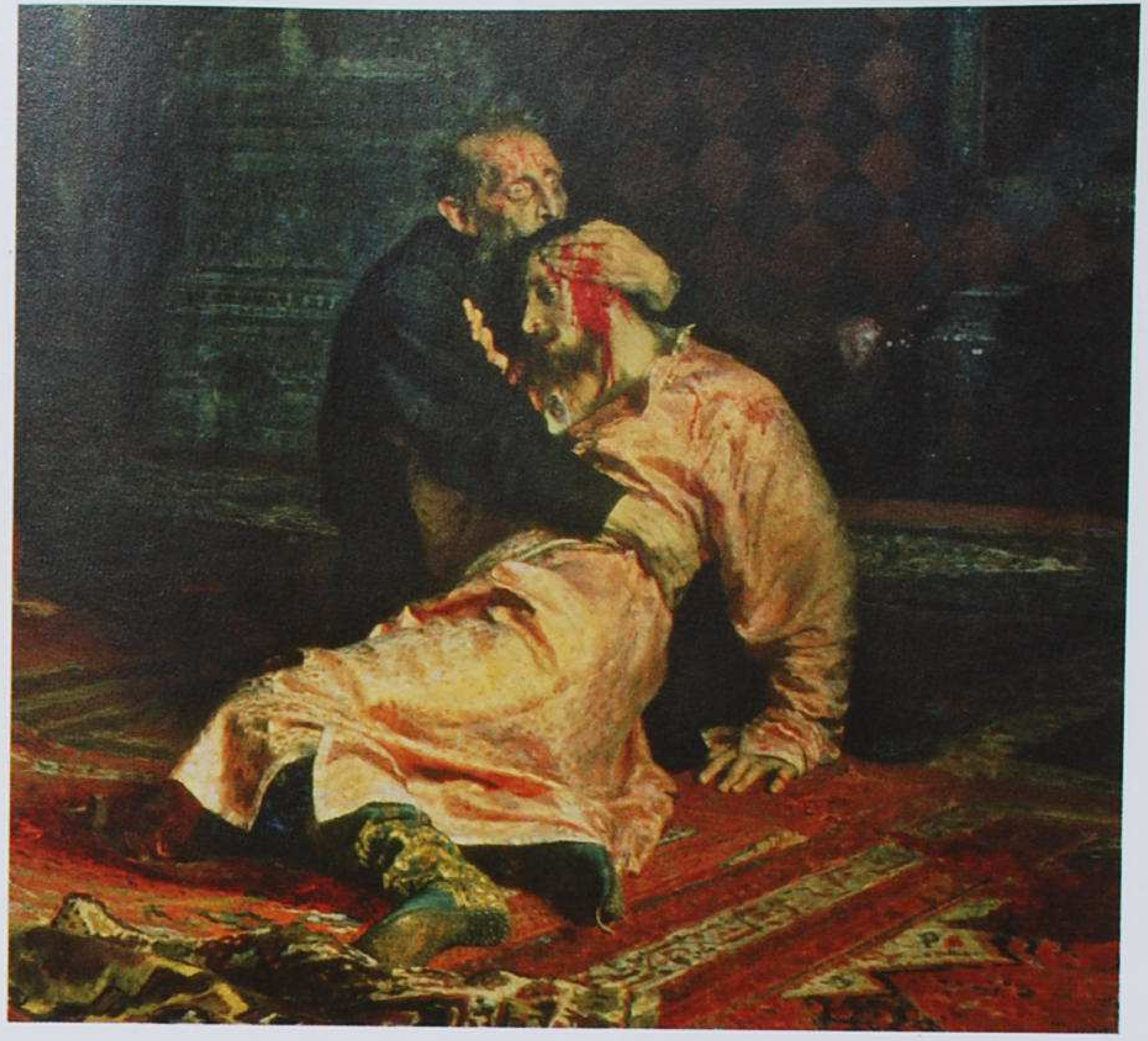


Théodore Géricault, *Estudo de membros truncados*, 1818-1819, Montpellier, Musée Fabre

O texto fundamental nesse sentido é aquele de Friedrich Schlegel (*Sobre o estudo da poesia grega*, 1795), onde se opõe a arte moderna à antiga.

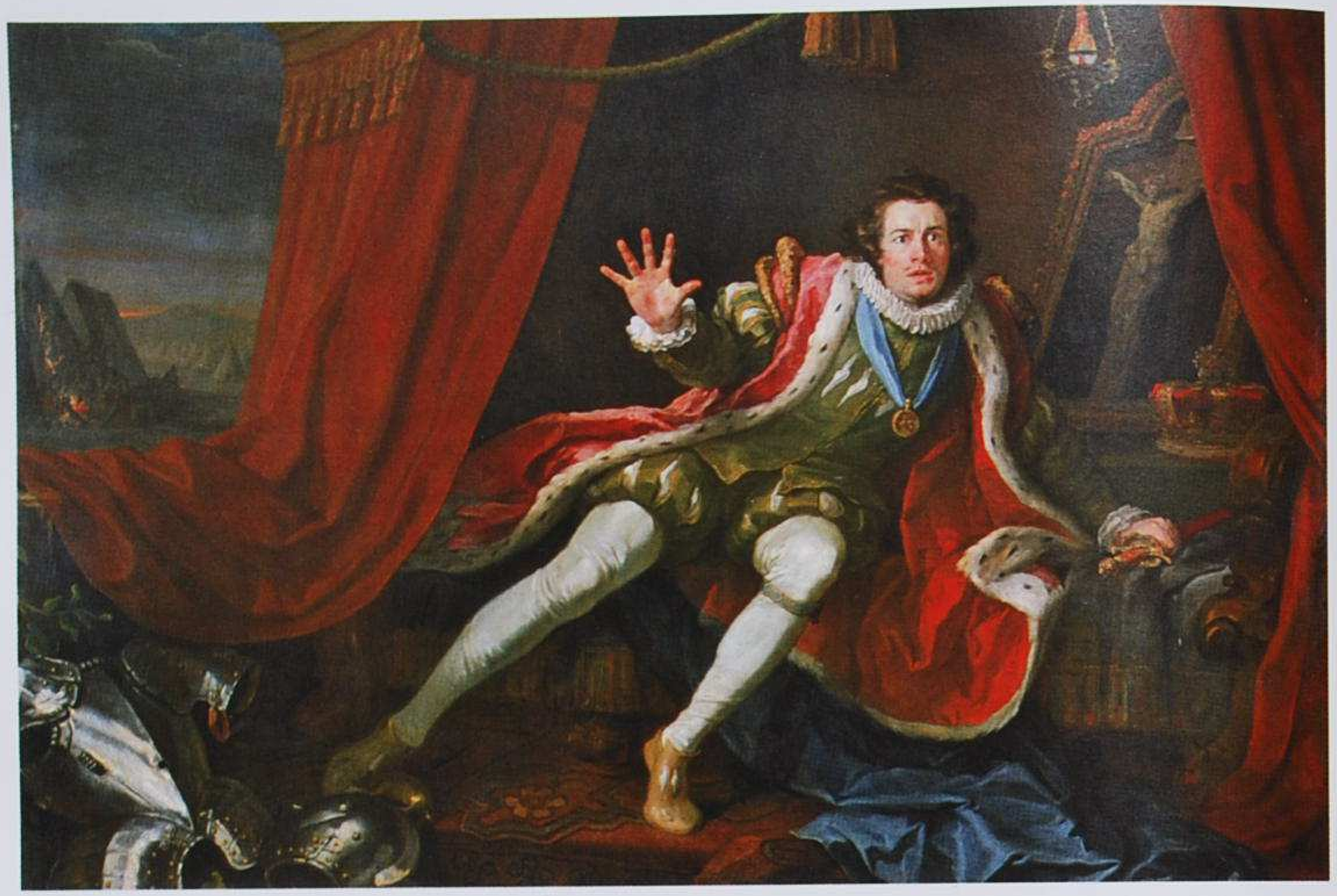
É bom lembrar que, entre os pensadores pré-românticos e românticos, a arte moderna tem início (como acontecerá em Hegel) com o cristianismo e em oposição ao ideal clássico helenístico. Mas é difícil evitar a impressão de que, ao reviver o passado segundo a sensibilidade dos novos tempos, eles estejam, de fato, falando da nova poética do Romantismo.

Schlegel lamenta que até aquele momento não tenha sido tentada uma teoria do feio, indispensável para compreender a divergência entre classicismo e modernidade. E pronuncia-se a favor da arte clássica, lamentando a irrupção moderna do feio como "desagradável forma sensível daquilo que é feio". Contudo, emerge de suas páginas uma espécie de fascinação pelas características da nova arte – unida à esperança de que ela possa conter os princípios de sua própria superação. Ele identifica nela a prevalência do *interessante* sobre o belo e do *característico* e do *individual* sobre aquela espécie de tipicidade ideal celebrada pela arte antiga e, de fato, desenha a poética do personagem romântico de que falaremos em seguida. Embora o feio transforme-se em uma espécie de "malfeitor estético", contra o qual Schlegel se propõe a elaborar uma espécie de "código criminal", nessa desconfiança – como observa Remo Bodei – manifesta-se também uma adesão ao espírito de uma virada de século marcada pela Revolução Francesa, além da atração pela idéia de um "caos regenerador" de novas ordens possíveis. Excedendo suas próprias intenções, Schlegel nos faz recordar que o interessante e o característico exigem (para manter-nos em um estado de excitação permanente e representar "a imensa riqueza do real em sua máxima desordem") o irregular e o disforme. Do contrário, não se poderia entender de que maneira Shakespeare, que soube fundir o belo e o feio tal como ocorrem na natureza, onde as belezas singulares nunca estão livres das *escórias impuras*, copiosamente presentes *tanto* nas suas obras *quanto* nos seus personagens, poderia ser celebrado como "vértice supremo da poesia moderna".



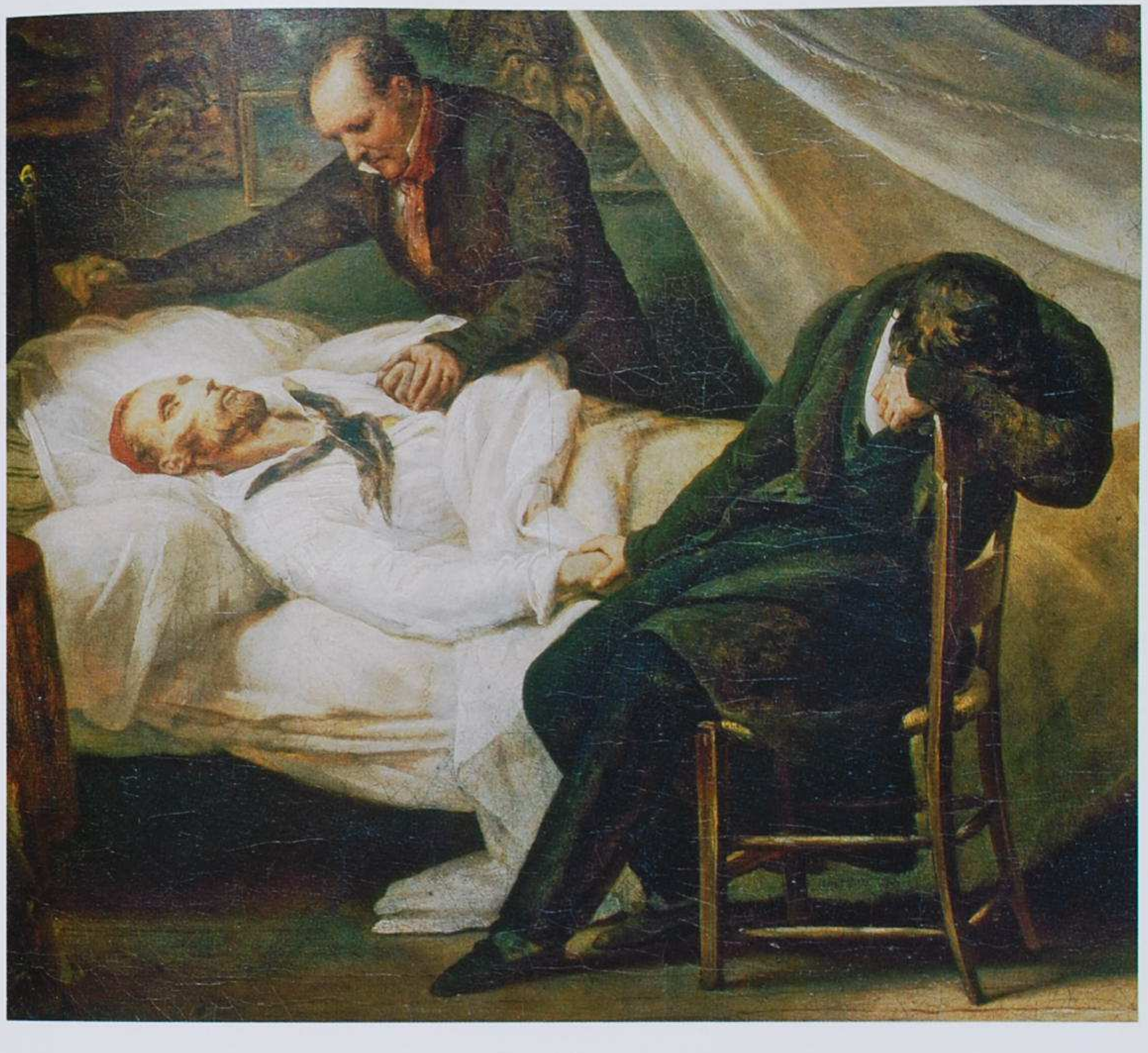
Ilija Repin, *Ivan, o Terrível com o cadáver do filho Ivan*, 1851, Moscou, Galeria Estatal Tret'jacov

No *Sistema de estética* de Weisse (1830), o feio torna-se parte do belo, uma presença que a fantasia artística deve ter em consideração. Hegel, na *Estética*, cujas páginas sobre a irrupção do feio na iconografia cristã foram aqui citadas, falará do feio como de um *momento necessário* que entra em colisão com o belo. Em âmbito pós-hegeliano, outros autores irão tratar do feio, como Solger, Wischer, Ruge e Fischer e Karl Rosenkranz, que em sua *Estética do feio* (1853) elabora uma fenomenologia que vai da descrição do *incorreto* àquela do *repugnante*, passando pelo horrendo, pelo insulso, pelo nauseante, pela feitiçaria, chegando até a celebração da caricatura, que pode converter o repugnante em ridículo e que, em sua deformação, se torna bela graças ao *humorismo* que a exagera, e até o fantástico.



William Hogarth,
David Garrick como Ricardo III,
1745, Liverpool,
National Museum

A mais apaixonada exaltação romântica do feio acontece no prefácio de **Victor Hugo** para a sua peça *Cromwell* (1827). Hugo também afirma que a modernidade nasce com o cristianismo, mas todas as suas referências ao passado resolvem-se neste drama que foi definido como *manifesto do romantismo*. Sua visão da Idade Média como selva das monstruosas imagens infernais que aparecem nas esculturas das catedrais remete, sem dúvida, àquele medievo neogótico que ele fará reviver alguns anos mais tarde em seu *Notre-Dame de Paris*. O feio que Hugo vê como típico da nova estética é o grotesco ("uma coisa disforme, horrível, repelente, transportada com verdade e poesia para o domínio da arte"), a mais rica das fontes que a natureza poderia oferecer à criação artística. Já nos seus *Discursos sobre a poesia* (1800), Schlegel falava do grotesco ou arabesco como destruição da ordem habitual do mundo na livre excentricidade das imagens. Jean Paul, em *Preparação para o estudo da estética* (1804), considerava o grotesco como um humor destrutivo e partia das festas dos loucos para chegar à "ridicularização do mundo inteiro", em Shakespeare, onde o humor se transforma em algo de terrível e injustificável (de modo que *parece que o chão nos falta sob os pés*). Mas em Hugo o grotesco transforma-se na categoria que (embora ele fale de fenômenos artísticos que se estendem ao longo de uma dezena de séculos) explica, anuncia e, em parte, promove uma galeria de personagens que, entre o final do século XVIII e os nossos dias, parecem marcados por uma satânica ou patética ausência de beleza. Como observa Bodei, Hugo "faz o belo cumprir uma rotação completa (...) que o faz coincidir com o feio".



Ary Scheffer,
Morte de Géricault,
1824, Paris,
Musée du Louvre

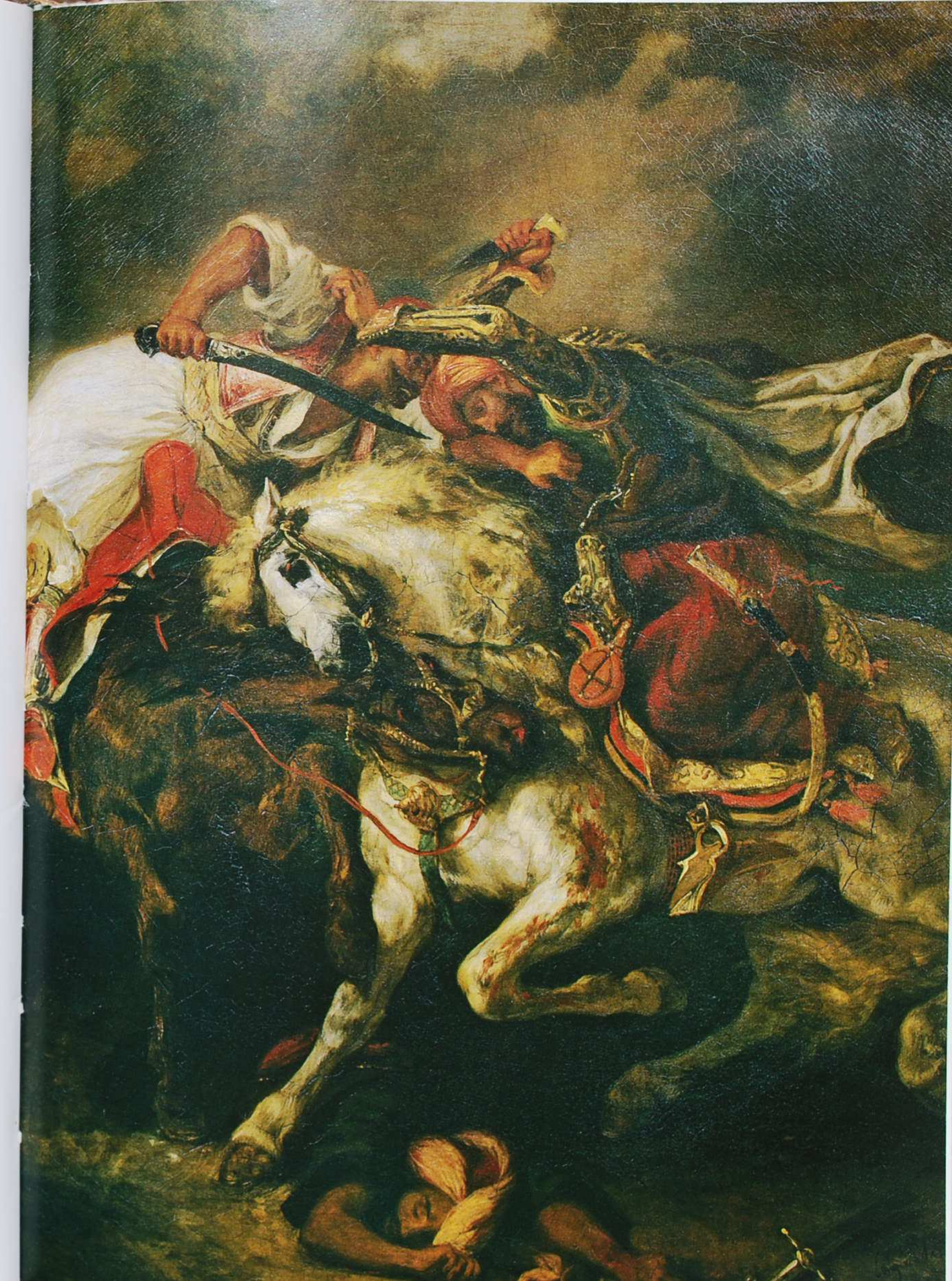
O ocaso do belo

Victor Hugo
Cromwell, Prefácio (1827)

Havíamos apontado o traço característico, a diferença fundamental que separa, a nosso ver, a arte moderna da antiga, a forma de hoje da forma morta ou – para usar palavras mais vagas, porém mais acreditadas – a literatura *romântica* daquela *clássica* (...) Não que seja justo dizer que comédia e grotesco eram absolutamente desconhecidos dos antigos, o que seria, ademais, impossível, dado que nada cresce sem raízes (...) [Mas] no pensamento dos modernos, o grotesco assume um papel imenso. Está em toda parte: cria, de um lado, o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o jocoso (...) O gênio moderno conserva o mito dos fabros sobrenaturais, mas lhes dá, bruscamente, um caráter radicalmente oposto, que os torna muito mais eficientes: transforma os gigantes em anões; extrai dos ciclopes gnomos (...) O contato com o disforme conferiu ao sublime moderno algo de maior, de mais sublime, em suma, do que o belo antigo (...) O belo tem apenas um tipo, o feio tem mil. (...) Pois o belo, humanamente falando, nada mais é que a forma considerada em sua relação mais elementar, em sua simetria mais absoluta, em sua mais íntima harmonia com o nosso organismo (...) Aquilo que, ao contrário, chamamos de feio é o detalhe de um grande todo que nos escapa e que se harmoniza, não com o homem apenas, mas com a criação inteira. Eis por que ele nos apresenta, sem trégua, aspectos novos, mas incompletos.

2. Feios e danados

Como observava Schiller (*Sobre a arte trágica*, 1792), "é um fenômeno geral na nossa natureza que aquilo que é triste, terrível, até horrendo nos atraia com irresistível fascínio; que nos sintamos repelidos e atraídos com a mesma força por cenas de dor e de terror" e que devoremos com avidez histórias de espectros capazes de arrepiar os cabelos.
Foi neste espírito que nasceu, alguns decênios antes, o *romance gótico*, povoado de castelos e monastérios em ruínas, subterrâneos aterradores, crimes sangrentos, aparições diabólicas, fantasmas e corpos em decomposição. Particularmente em obras como *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1764), o *Vathek*, de **Beckford** (1786), *O monge*, de **Lewis** (1796), *O italiano* ou *O confessionário dos penitentes negros*, de **Ann Radcliffe** (1797), *Melmoth*, de Charles Robert Maturin, desfilam personagens que manifestam uma tenebrosa beleza ou carregam no rosto os estigmas de sua maldade. Mas o herói danado (muitas vezes herdeiro do diabo miltoniano), que Praz colocou sob o signo das "metamorfoses de Satã", continuará a habitar a pintura e a literatura mais além do filão gótico, atravessando romantismo, realismo e decadentismo. Assim são o Giaur, de **Byron** (1813), e os vários "malvados" que aparecem em **Sue**, **Balzac**, **Emily Brontë**, **Hugo**, **Stevenson** até os nossos dias. Além disso, se Kant (*Crítica da faculdade do juízo*, 48) ainda sustentava que a feiúra que provoca repulsa não pode ser representada sem que se destrua qualquer prazer estético, com o romantismo este limite foi superado. Lady Josiane, em *O homem que ri*, de **Hugo**, deseja Gwynplaine porque ele é repugnante.



Eugène Delacroix,
O combate entre Giaur e Hassan,
1835, Paris,
Musée du Petit-Palais

A viagem de Vathek
William Beckford
Vathek (1786)

No meio da sala imensa perambulava uma multidão de homens e mulheres; seguiam mudos, com a mão direita sobre o coração e pareciam indiferentes ao que se passava a seu redor. Exibiam a palidez lívida da morte e seus olhos, enterrados nas órbitas, pareciam fosforescências que se vêem à noite nos cemitérios. Alguns caminhavam mergulhados em profundos pensamentos; outros espumavam coléricos e debatiam-se de um lado para outro como tigres feridos por dardos envenenados; todos se evitavam. Apesar de estarem no meio de uma multidão, cada um deles errava ao acaso como se estivesse sozinho (...) Sentado sobre um globo de fogo, estava o terrível Eblis. Tinha o rosto de um jovem de vinte anos (...) Seus grandes olhos revelavam desespero e orgulho e a cabeleira ondejante ainda lembrava aquela de um anjo de luz. Na mão delicada, tisnada pela fuligem, segurava o cetro de bronze que faz tremer o monstro Uranbad, os Ifrites e todas as potências do abismo.

A evocação do diabo

Matthew G. Lewis

O monge (1796)

Matilda o guiou por uma infinidade de galerias estreitas; por todo lado os raios da lamparina ressaltavam as imagens mais repulsivas: caveiras, ossos, tumbas e efígies que pareciam arregalar em sua direção olhos cheios de horror e estupor (...) “Vem!”, exclamou Matilda, alegre.

Ambrosio teve um estremecimento e esperou, aterrorizado, o demônio. Qual não foi o seu espanto quando, cessado o eco do trovão, ressoaram no antro as notas potentes de uma ária melodiosa.

O globo de fumaça dissolveu-se e ele pôde admirar uma figura mais fascinante do que qualquer uma que o pincel da fantasia jamais traçou. Era um jovem que mal aparentava dezoito anos, de inigualável perfeição nas formas e no rosto, e completamente nu: sobre sua testa brilhava uma estrela radiosa; dos ombros partiam duas asas escarlates; e os cachos de seus cabelos sedosos estavam presos por uma fita de pequenas chamas multicoloridas que tremeluziam em torno da cabeça, desenhando uma infinidade de símbolos resplandecentes de brilho mais intenso que o das pedras preciosas; braços e tornozelos exibiam braceletes de diamantes e na mão direita segurava um raminho argentino, semelhante à murta. A figura, envolta num halo de luz rosada, emanava um esplendor ofuscante; a seu surgimento, uma ventania vivificadora espalhou seus eflúvios por toda a caverna. Diante de tão inesperada visão, Ambrosio, encantado, fitava o espírito com estupefato prazer; não lhe escapou, todavia, que o demônio, embora deslumbrante, lançava dos olhos um tal furor e estampava em seus traços tão arcana melancolia, que nele se entrevia o anjo decaído e o observador era invadido por uma perturbação secreta.

O herói fatal

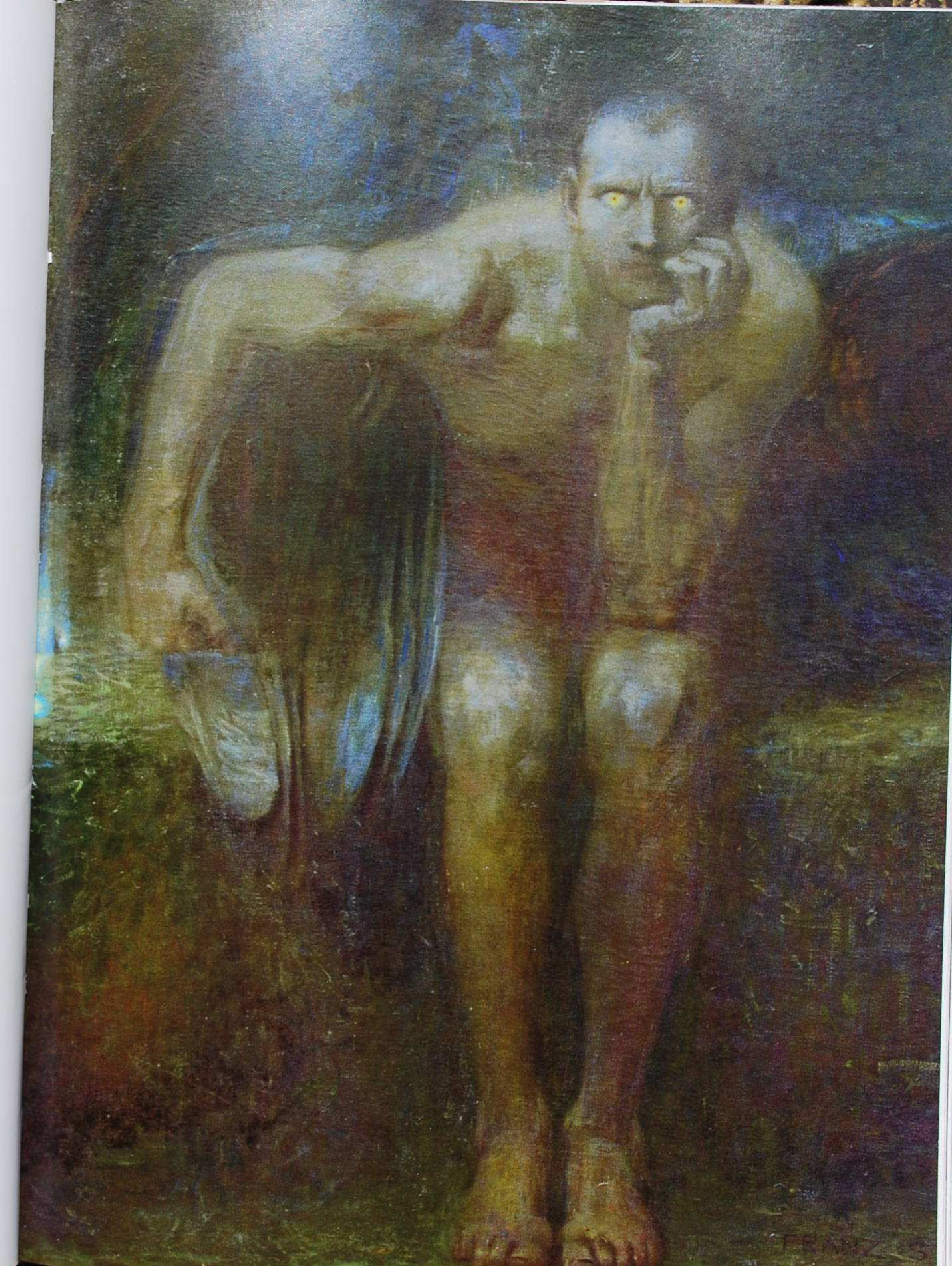
George Gordon Byron

O Giaur (1813)

Sombria e espectral é a carranca que mira faiscante sob a soturna coifa.

O raio daqueles olhos dilatados demais revela sobre o que já houve; mesmo dúbio de sentido e indistinto, não raro desse olhar se quer fugir, pois nele espreita o fascínio inominado que vem, embora indizível, nos falar de um espírito ainda elevado e não extinto que pretende e que impõe supremacia (...)

Dele o Monge, de medo quase morto, se esquiva quando sozinho o depara, como se aquele olhar e riso amargo aos outros transfundissem medo e culpa: se permite raramente sorrir, mas, quando o faz, é triste perceber que apenas escarnece da Miséria. (...) Triste demais seria retraçar o que outrora animava aquele rosto: pois o tempo ainda não assentou seus traços, e neles misturou o mal à luz, mas nos recessos nem sempre exauridos ainda fala a alma não degradada pelos crimes em que vive submersa: o vulgo pode ver somente a sombra da maldade e do merecido fado; mas um olho atento pode entrever uma alma nobre e de linhagem alta: Hélas! embora argumentem em vão o que Luto e Culpa souberam mudar, nunca foi a um edifício vulgar que tais excelsos dons se concederam: mesmo assim é quase que com pavor que o olhar nele se prende, fascinado.



Franz von Stuck,
Lúcifer, 1891,
Sófia, National Gallery
for Foreign Art

página seguinte
Arnold Böcklin,
Auto-retrato com a
Morte que toca viola,
1872, Berlim,
Nationalgalerie,
Staatliche Museen

O professor

Eugène Sue

Os mistérios de Paris (1842-1843)

Não se pode imaginar coisa mais aterrorizante que o rosto daquele bandido. A cara era sulcada em todas as direções por cicatrizes lívidas e profundas; os lábios tumefatos pela ação corrosiva do vitríolo; as cartilagens do nariz cortadas; as narinas substituídas por dois buracos informes.

Os olhos cinzentos, claríssimos, microscópicos, redondos, jorravam ferocidade; a testa achatada como a de um tigre estava quase escondida por um barrete de pele com pêlos longos e arruivados... fazendo pensar na crina de um monstro. O Professor não tinha mais de cinco pés e duas ou três polegadas de altura; a cabeça, desmesuradamente grande, encaixava-se entre os ombros largos, altos, potentes, carnosos, que se destacam até sob as pregas esvoaçantes da camisa de tecido bruto; tinha os braços longos, musculosos; as mãos curtas, grossas e peludas até nos dedos; as pernas eram um pouco arqueadas, mas as enormes panturrilhas denunciavam sua força atlética. Em suma, o homem encarnava o exagero daquilo que há de mais curto, maciço e tosco no modelo do Hércules Farnese. Não seríamos capazes de pintar a expressão de ferocidade que irrompia sobre aquela máscara horripilante, naqueles olhos inquietos, móveis e ardentes como os de uma fera.

Vautrin

Honoré de Balzac

Pai Goriot (1835)

O chefe foi direto para ele, aplicando-lhe um tapa no crânio com tal violência que fez saltar a peruca e restituiu à cabeça de Collin todo o seu horror. Com os cabelos ruivo-tijolo e curtos, que lhe davam uma aparência assustadora de força misturada com astúcia, aquela cabeça e aquele rosto, em harmonia com o busto, iluminavam-se inteligentemente, como se o fogo do inferno as tivesse acendido. Então, todos compreenderam Vautrin por inteiro, seu passado, seu presente, seu futuro, suas doutrinas implacáveis, a religião de seu prazer, a supremacia que o cinismo de seus pensamentos, de seus atos e a força de uma organização disposta a tudo lhe davam.

O sangue lhe subiu ao rosto e seus olhos brilharam como os de um gato selvagem. Deu um salto sobre si mesmo num movimento marcado por uma energia tão feroz e um rugido tão veraz que arrancou gritos de terror de todos os pensionistas. Diante destes gestos de leão, e apoiando-se no clamor geral, os agentes empunharam suas pistolas. Collin entendeu o perigo ao ver brilhar o cão de cada arma e deu, de repente, mostras da mais alta potência humana. Horrível e majestoso espetáculo! Sua fisionomia apresentou um fenômeno que só pode ser comparado ao de uma caldeira repleta daquele vapor fumegante capaz de erguer montanhas, mas que num piscar de olhos uma gota de água fria amaina. A gota d'água que esfriou sua raiva foi uma reflexão rápida como um raio. Pôs-se a rir e olhou para a peruca.

Heathcliff

Emily Brontë

O morro dos ventos uivantes (1847)

Como Heathcliff não deu atenção às minhas armas, ergui os olhos e fiquei observando seu rosto com a coragem que teria se ele fosse de pedra. Sobre a sua fronte que outrora considerei tão viril e agora achava tão diabólica, flutuava uma pesada nuvem; seus olhos de lagarto estavam quase apagados sob o efeito da vigília... e talvez do pranto, pois os cílios ainda estavam úmidos e os lábios privados de seu esgar feroz e contraídos numa expressão de indizível tristeza. Se se tratasse de um outro, teria escondido o rosto diante de tanta dor. Tratando-se dele, eu sentia prazer.

Amar o feio

Victor Hugo

O homem que ri (1869)

"Sinto-me aviltada perto de ti, que felicidade! Como é tedioso ser alteza! Decair é repousante. Estou tão saturada de respeito que preciso de desprezo (...)

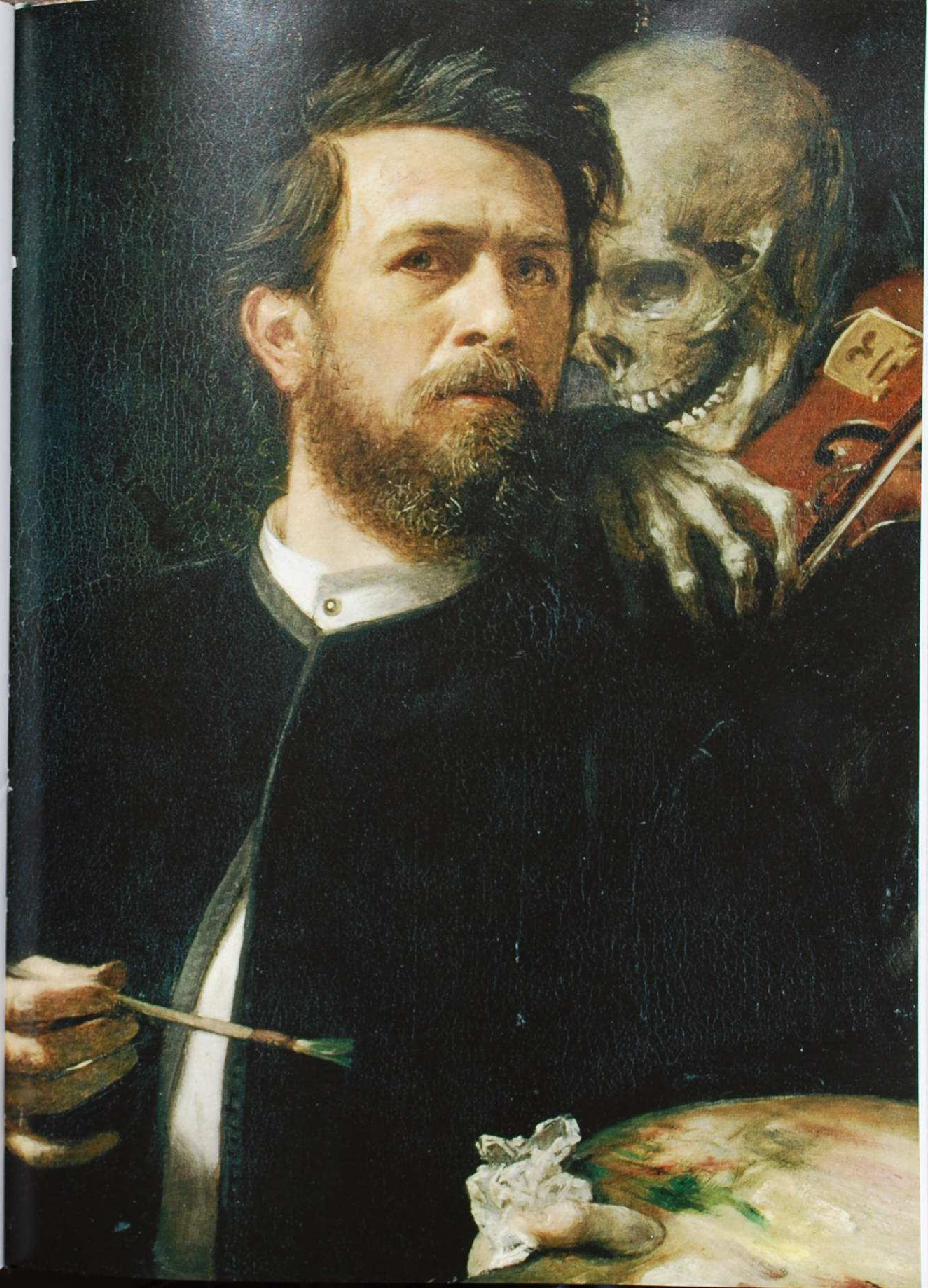
Amo-te não só porque és disforme, mas porque és abjeto. Amo o monstro e amo o bufão. Um amante humilhado, escarnecido, grotesco, horrível, exposto ao riso naquele pelourinho chamado teatro, tudo isso tem um gosto extraordinário. É como morder o fruto do abismo. Um amante infamante, que coisa mais sublime. Afundar os dentes na maçã do inferno, não do paraíso, eis o que me tenta, é esta a minha fome e a minha sede, e eu sou esta Eva. A Eva da voragem. Tu és, provavelmente sem sabê-lo, um demônio. Guardei-me para uma máscara de sonho. És um fantoche cujos fios um espectro controla. És a visão do grande riso infernal. És o senhor que eu esperava. (...)

Gwynplaine, eu sou o trono, tu és o picadeiro. Coloquemo-nos no mesmo nível. Ah! sou feliz, eis-me enfim caída. Queria que todos soubessem o quanto sou abjeta. Iriam se prosternar mais ainda, pois quanto mais os execramos, mais eles se arrastam. Assim é o gênero humano. Hostil, mas réptil. Dragão, mas verme. Oh, sou depravada como os deuses. (...)

Tu não és feio, tu és disforme. O feio é pequeno, o disforme é grande. O feio é o esgar do diabo pelas costas do belo. O disforme é o avesso do sublime. (...)

'Amo-te'", exclamou ela.

E mordeu-o com um beijo.



O Golem

Gustav Meyrink

O Golem, "Medo" (1915)

Era uma horrível criatura cinza, larga de ombros, com as proporções de um homem atarracado, apoiada a um nodoso bastão espiralado de madeira branca. Onde deveria estar a cabeça, eu só podia distinguir um globo nebuloso de diáfanos vapores.

Um intenso odor de madeira de sândalo e de ardósia molhada emanava da aparição. A sensação de estar completamente inerte à sua mercê quase me fez perder os sentidos. O tormento que me tinha prosternado durante todo aquele lapso de tempo condensava-se agora num horror mortal e estava ali coagulado no ser que eu tinha diante de mim. O instinto de conservação me dizia que teria enlouquecido de horror e medo se tivesse podido ver o rosto do fantasma (...) e, no entanto, ele me atraía com a força de um ímã e eu não conseguia desviar o olhar do diáfano globo de névoa, procurando distinguir os olhos, o nariz, a boca.

Mas por mais que me esforçasse para decifrá-lo, o vapor continuava ali, imóvel, impenetrável. É verdade que conseguia arranjar vários tipos de cabeça para aquele tronco, mas sabia a cada vez que elas brotavam unicamente da minha imaginação. Todas desapareciam quase no mesmo instante em que as tinha criado. Somente a forma de uma cabeça de íbis egípcia persistiu por mais tempo.

Os contornos do fantasma, recortando-se espectrais na escuridão, contraíam-se de modo apenas perceptível e de novo se dilatavam, como por obra de uma lenta respiração que percorresse toda a figura, único movimento que era possível observar. Em lugar dos pés, no chão pousavam cotocos de osso, cuja carne, cinza e exangue, tinha se retraído em inchações concêntricas.

Os monstros do Terror

Victor Hugo

Noventa e três, II, I (1873)

No dia 28 de junho de 1793, três homens estavam reunidos ao redor de uma mesa nos fundos da taberna. Suas cadeiras não se tocavam; eles estavam sentados cada um de um lado da mesa, deixando o último vazio. Eram cerca de oito horas da noite; na rua ainda era dia, mas já era noite na salinha dos fundos e um candeeiro preso ao teto, luxo de então, iluminava a mesa. O primeiro daqueles três homens era pálido, jovem, grave, com lábios finos e um olhar frio. Tinha um tique nervoso num lado do rosto que devia incomodá-lo quando sorria. Estava empoado, enluvado, penteado, abotoado; sua veste azul-clara não tinha uma prega sequer. Usava calças de nanquim, meias brancas, gravata alta, um jabô plissado, sapatos com fivelas de prata. Os dois outros eram, o primeiro uma espécie de gigante, o outro uma espécie de anão.

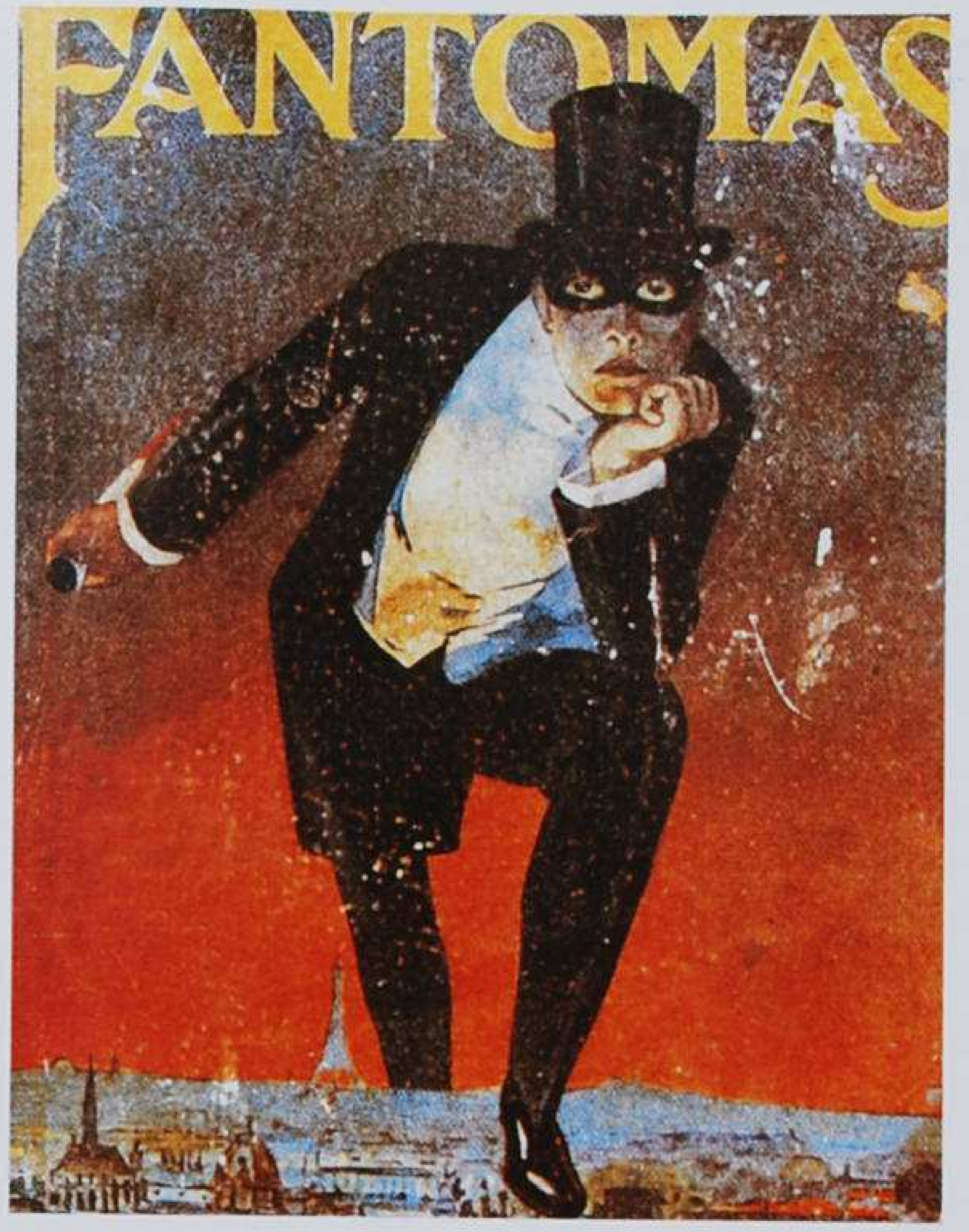
O grande, mal-ajambrado numa veste larga de tecido escarlate, o pescoço nu em uma gravata desfeita caída abaixo do jabô, a veste aberta com botões faltando e calçado com botas de cano alto dobrado nas bordas, tinha os cabelos eriçados, embora se pudesse notar um resto de penteado e gomalina; sua peruca lembrava uma crina. Tinha marcas de varíola no rosto, uma ruga de cólera entre as sobrancelhas, a prega da bondade no canto da boca, lábios espessos, dentes grandes, punhos de carregador e um olhar rutilante. O pequeno era um homem amarelo que, sentado, parecia disforme; tinha a cabeça jogada para trás, os olhos injetados de sangue, placas lívidas no rosto, um lenço amarrado sobre os cabelos oleosos e lisos, não tinha testa, uma boca enorme e terrível. Usava polainas, sapatos rasos, um colete que parecia ter sido de cetim branco e, por cima do colete, um camisão em cujas pregas uma linha dura e reta deixava adivinhar um punhal. O primeiro daqueles homens chamava-se Robespierre, o segundo Danton, o terceiro Marat.

Mr. Hyde

Robert Louis Stevenson

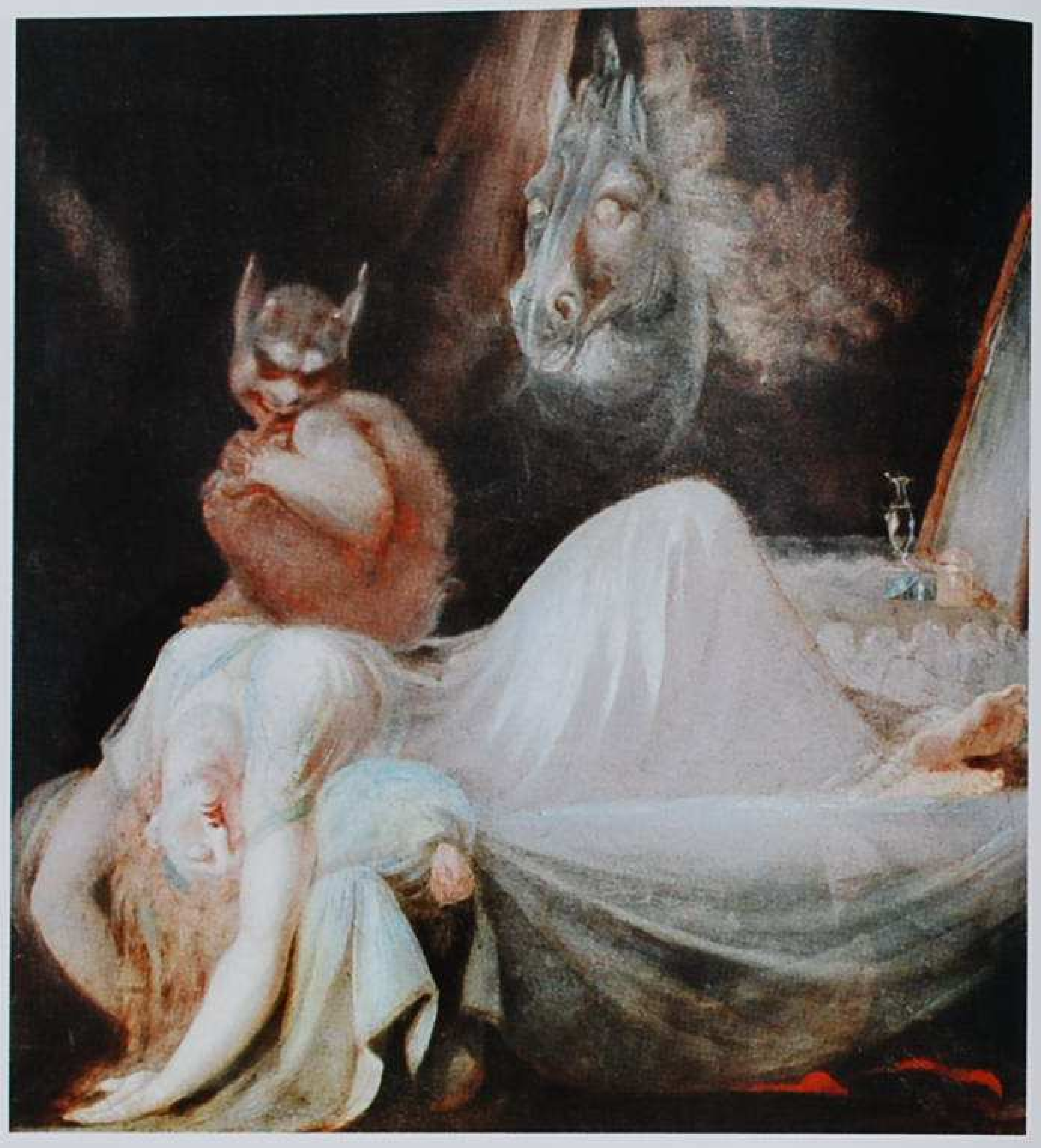
O estranho caso do dr. Jekyll e Mr. Hyde, 2 (1886)

Mr. Hyde era pálido e nanico, parecia disforme mesmo sem apresentar nenhuma malformação definida, tinha um sorriso desagradável, enfrentava o advogado com uma sinistra mistura de timidez e ousadia, e sua voz era rouca, sibilante, um pouco hesitante: todos esses pontos depunham contra ele, mas mesmo considerados em conjunto não bastavam para explicar a aversão, a repugnância e o medo inusitados que Utterson sentia por ele. "Deve haver mais alguma coisa", pensou perplexo. "Tem alguma coisa que não consigo identificar. Deus me perdoe, mas o sujeito nem parece humano. (...) Meu pobre, caro Harry Jekyll, se alguma vez vi a assinatura de Satanás em um rosto, foi justamente no rosto de seu novo amigo!"



Capa de Souvestre e Allain, *Fantomas*, 1912, Florença, Salani

Lon Chaney em *O fantasma da Ópera*, direção de Rupert Julian, 1925



Heinrich Füssli,
O íncubo,
c. 1781,
Frankfurt,
Goethe Museum

em face
Gustav Klimt,
Peixes de prata,
1899,
coleção particular

Feia e excitante
Joris-Karl Huysmans
Às avessas, IX (1884)

Era uma morena miúda e magra, de olhos negros, cabelos untados de pomada, aplastados sobre a cabeça como que traçados a pincel, separados por uma risca de rapaz perto de uma das têmporas. Ela a tinha conhecido num café-concerto, onde dava representações de ventriloquia.

Para estupor de uma turba a quem esses exercícios intrigavam, ela fazia falar, cada uma por sua vez, crianças de cartão em cadeiras alinhadas em forma de flauta de Pã; conversava com manequins quase vivos. (...) Des Esseintes (...) passou a ser dominado pelas extravagâncias passionais dos velhos. Sentindo tornar-se cada vez mais indeciso perto dessa amante, recorreu ao adjuvante mais eficaz dos velhos e inconstantes pruridos, ao medo. Enquanto tinha a mulher entre seus braços, uma voz roufenha de bêbado gritava do outro lado da porta: – Vais ou não vais abrir? sei muito bem que estás com um freguês, espera, espera um pouco, vagabunda! – De imediato, tal como os libertinos excitados pelo terror de serem surpreendidos em flagrante delito, ao ar livre, nas ribanceiras, no jardim das Tulherias, num *rambuteau* ou num banco, ele reencontrava passageiramente as forças (...) e experimentava alegrias inéditas naquela desordem, naquele pânico de homem em perigo sendo interrompido, apressado na sua torpeza. Infelizmente, tais sessões foram de breve duração; a despeito da remuneração exagerada que recebia, a ventríloqua largou-o de mão e na mesma noite ofereceu-se a um valentão cujas exigências eram menos complicadas e cujas forças eram mais seguras.

O filho do Mal
Howard Phillips Lovecraft
O horror de Dunwich (1927)

Menos digno de memória, ao contrário, era o fato de que a mãe de Wilbur fosse um dos Whateley decadentes, uma mulher de trinta e cinco anos, albina, feia, quase disforme, que vivia com o velho pai semilouco sobre o qual, quando era jovem, contavam-se as mais espantosas histórias de bruxaria. Lavinia Whateley não tinha marido, mas, seguindo o costume da região, não procurou de modo algum fazer com que o menino fosse reconhecido, deixando que as pessoas fizessem as suposições que bem entendessem sobre a paternidade. Parecia, aliás, singularmente orgulhosa de seu rebento, de pele escura e aspecto caprino, que tanto contrastava com o seu doentio e olhirróseo albinismo, e foi vista murmurando curiosíssimas profecias sobre seu extraordinário futuro. (...) Ele, no entanto, era extremamente feio; havia algo de caprino e bestial em seus grossos lábios, na pele amarelada e porosa, nos ásperos cabelos crespos e nas orelhas demasiado pontudas.

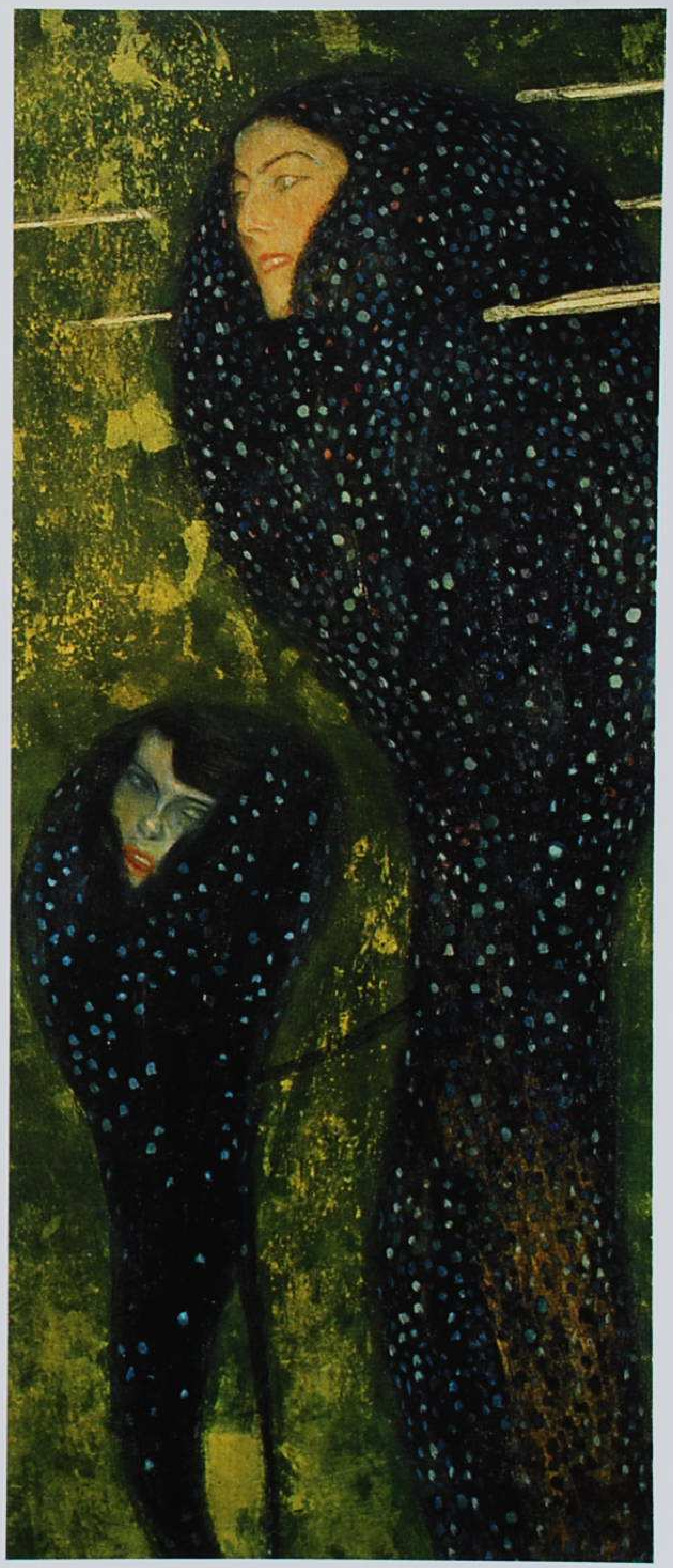
Morte de She
Henry Rider Haggard
Ela (1987)

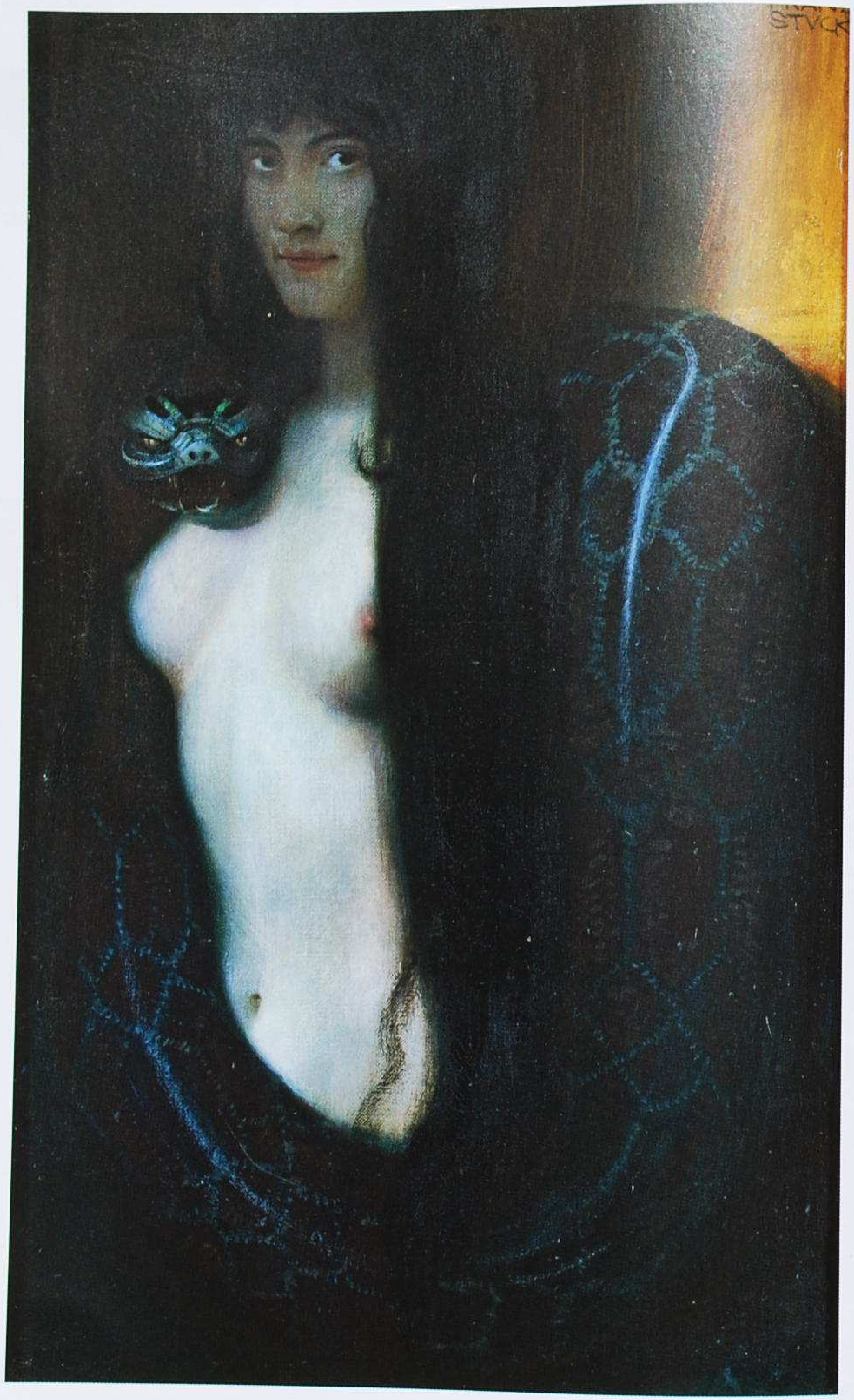
O sorriso extinguiu-se em um olhar seco e duro! O rosto perfeito parecia cada vez mais marcado, como por efeito de uma grande angústia. Os olhos esplêndidos perderam a luz, o corpo, a forma perfeita e sua linha ereta. Esfreguei os olhos; pensei que estava sendo vítima de uma alucinação ou de alguma ilusão de ótica provocada pela refração da luz intensa. Naquele momento, a coluna de fogo retorceu-se lentamente sobre si mesma e desapareceu trovejando nas vísceras ignotas da terra, deixando Ayesha em pé lá onde estava.

Assim que a chama desapareceu, *Ela* retornou para junto de Leo – mas seu passo havia perdido toda a elasticidade e teve que estender o braço e apoiá-lo no ombro do jovem. Olhei para seu braço. Onde estavam aquele torneado e aquela beleza maravilhosa? O braço ia se tornando magro, anguloso, e seu rosto – santo céu! –, *o seu rosto envelhecia bem diante dos meus olhos*! Imagino que Leo também deve ter visto; de fato, deu um ou dois passos para trás (...) "*Oh, olha...! Olha só...!*", gritou Jó, com uma voz que o terror tornava aguda, com os olhos quase saltando da cara, espuma despontando sobre os lábios. "*Olha...! olha!... olha!...* Ela está encolhendo! Está se transformando numa macaca!" e caiu por terra, rangendo os dentes, vencido por um ataque de histeria.

Era verdade – sinto-me desfalecer até agora ao escrever –, estava encolhendo; a serpente de ouro que cingia seu corpo gracioso deslizara ao longo dos quadris, caindo no chão; estava cada vez menor; sua pele mudava de cor e, em vez do candor perfeito de antes, exibia uma cor entre o marrom sujo e o amarelo, como um pedaço de pergaminho velho. Levou a mão à cabeça novamente, e aquela mão delicada não era mais que um artelho, uma garra humana como a de uma múmia egípcia malconservada. Parece que só então se deu conta da mudança que estava sofrendo e gritou... ah, como gritou! Jogou-se no chão retorcendo-se e gritou!

Ficava cada vez menor; naquele momento estava quase tão pequena quanto um símio. (...) Nunca vi nada parecido (...)





em face
Franz von Stuck,
O pecado, 1893,
Munique,
Neue Pinakothek

3. Feios e infelizes

É possível permanecer belo e dissoluto, sem envelhecer jamais, mas infeliz porque a própria decadência e feiúra interior são impiedosamente denunciados por um retrato que se corrompe em seu lugar, como acontece com o Dorian Gray, de **Wilde**. Contudo, a pesquisa do *interessante* e do *individual*, ou do grotesco, leva também à imaginação de uma deformidade que arrasta a um destino trágico quem, mesmo nutrindo uma alma delicada, é condenado pelo próprio corpo. Talvez o primeiro "feio infeliz" do romantismo tenha sido o monstro protagonista de *Frankenstein*, de **Mary Shelley** (1818), seguido depois pelos patéticos abortos da natureza de **Hugo**, como Quasímodo em *Notre-Dame* e Gwynplaine em *O homem que ri*. Também fazem parte do rol de feios infelizes os heróis verdianos, como Rigoletto – embora Verdi também tenha posto em cena alguns feios danados, de Lady Macbeth a Iago, e tenha escrito em uma carta que gostaria que este último fosse interpretado como "uma figura bastante magra e longa, lábios finos, olhos pequenos e próximos do nariz como os símios, a fronte alta e fugidia e a parte de trás da cabeça muito desenvolvida".
Mas infelicíssimas entre todos são as mulheres feias, como a *Fosca* de **Tarchetti** (e a *Felicita* de **Gozzano** também o seria se não aceitasse com melancólica graça o seu destino). Em um conto de Zola (*Le Repoussoir*, ou seja, "O contrapeso", 1891) um certo Durandeau percebe que, quando se vê passeando juntas duas mulheres das quais uma é visivelmente feia, todos, por contraste, acham a outra mais bonita. Decide, então, fazer um *comércio de feiúra* e funda uma agência que permite que senhoras distintas aluguem uma parceira feia para sair a seu lado, pondo em destaque as próprias graças – embora às vezes a cliente se revele mais feia do que todas as companheiras que se poderia propor e acabe por descobrir, só naquele momento, a escassez de suas graças. Atroz é o momento do recrutamento e o modo como se pode comunicar a uma mulher feia com que objetivo e por que está sendo contratada. Porém, ainda mais atroz é o sofrimento das escolhidas que, depois de desfrutarem um dia passado entre belos vestidos, teatros e restaurantes de luxo, ao lado de uma senhora da boa sociedade, à noite, quando retornam à sua solidão, encontram-se diante de um espelho que recorda a sua dolorosa verdade.
É o mesmo espelho que recordará a **Sartre** menino a sua irremediável condição de feio e nunca redimido patinho.

Quasímodo

Victor Hugo
Notre-Dame de Paris I, 5 (1831)

Não tentaremos dar ao leitor uma idéia do nariz tetraédrico, da boca curvada em ferradura, do olho esquerdo mirrado e obstruído pela sobrancelha ruiva arrepiada em tufos, enquanto o direito desaparecia completamente sob uma enorme verruga, dos dentes desordenados, com brechas cá e lá como seteiras num forte, do lábio caloso sobre o qual um desses dentes avançava como a presa de um elefante, do queixo fendido, mas sobretudo da expressão que se espalhava sobre tudo isso, daquela mistura de malícia, de espanto e de tristeza (...)

Uma cabeça imensa eriçada de cabelos ruivos; entre os ombros uma bossa enorme, cujo contraponto se fazia sentir na frente; um sistema de coxas e pernas tão estranhamente desviadas que só se tocavam nos joelhos e que, vistas de frente, pareciam duas lâminas de foice unidas pelo cabo; pés grandes, mãos monstruosas; e com toda esta deformidade, não sei que ar temível de vigor, agilidade e coragem; estranha exceção à eterna regra que diz que a força, como a beleza, resulta da harmonia. Tal era o papa que os loucos acabavam de eleger.

O homem que ri

Victor Hugo
O homem que ri, II, 1 (1869)

A natureza havia sido pródiga com Gwynplaine em suas benesses. Havia-lhe dado uma boca que se abria até as orelhas, orelhas que se dobravam até os olhos, um nariz informe feito para o cai-não-cai dos óculos de um profissional da careta e um rosto que era impossível olhar sem rir. (...)

Mas teria sido a natureza? Não teria recebido ajuda? Dois olhos como fendas numa masmorra, um hiato como boca, uma protuberância rombuda com dois buracos à guisa de narinas, uma cara empastelada, e tudo isso tendo como resultado o riso: a natureza não é capaz de produzir tais obras-primas sozinha (...) Gwynplaine menino teria sido tão digno de atenção a ponto de alguém se interessar em mudar seu rosto? Por que não? Se mais não fosse, para exibição e especulação. Tudo levava a crer que industriosos modeladores de rostos infantis haviam burilado aquelas feições. Parecia evidente que uma ciência misteriosa, provavelmente oculta, que está para a cirurgia como a alquimia está para a química, tinha cinzelado aquela carne, certamente em idade bem tenra, e criado, premeditadamente, aquele rosto. Esta ciência, hábil nas incisões, nas obtusões e nas ligaduras, havia fendido a boca, desfreado os lábios, desnudado as gengivas, alongado as orelhas, desconectado as cartilagens, desemparelhado sobrancelhas e faces, alargado o músculo zigomático, disfarçado as costuras e cicatrizes, recoberto as lesões com a pele, tendo sempre o cuidado de manter a boca escancarada, e dessa escultura potente e profunda havia brotado uma máscara: Gwynplaine.

O monstro de Frankenstein

Mary Shelley
Frankenstein, 10 (1818)

Ao dizer isso avistei de repente, a distância, a figura de um homem que se encaminhava para mim com velocidade sobre-humana. Ele saltava por sobre as fendas do gelo, entre as quais eu passara com todo o cuidado e, ao se aproximar, sua estrutura também parecia exceder a de um homem. Fiquei perturbado, um véu desceu sobre meus olhos, no entanto, recuperei-me rapidamente com o vento glacial das montanhas. Percebi, à medida que a forma se aproximava (visão tremenda e odiosa!), que era o desgraçado que eu havia criado. Tremi de raiva e horror, resolvido a esperá-lo para então lançar-me sobre ele numa luta de morte. Ele se aproximou; seu semblante denotava uma grande angústia mesclada ao desdém e à maldade, enquanto sua figura quase sobrenatural o tornava por demais horrível aos olhos humanos. Mas quase não liguei para isso; a raiva e o ódio me haviam privado da fala. Quando me recuperei daquele estupor foi apenas para esmagá-lo com palavras de desprezo e de intensa abominação.

– Demônio – exclamei –, como ousas aproximar-te de mim? Será que não tens medo da vingança de meu braço sobre tua miserável cabeça? Vai-te! Ou melhor, fica para que eu te reduza a pó. Que ao menos eu possa, acabando com tua existência miserável, reabilitar as vítimas que tão diabolicamente destruíste!

– Eu já esperava por esta recepção – falou o demônio.

– Todos os homens odeiam os desgraçados. Como devo então ser odiado, eu que sou mais miserável que todos os seres humanos! Contudo tu, meu criador, me detestas e me abominas, a mim que sou criatura tua, a quem te achas ligado por laços só dissolúveis pelo aniquilamento de um de nós. Pretendes matar-me. Como ousas brincar assim com a vida? Cumpre o teu dever para comigo, e eu cumprirei o meu para contigo e o resto da humanidade. Se aceitares minhas condições, eu os deixarei, e a ti, em paz. Mas se recusares, eu matarei até ficar satisfeito (...)

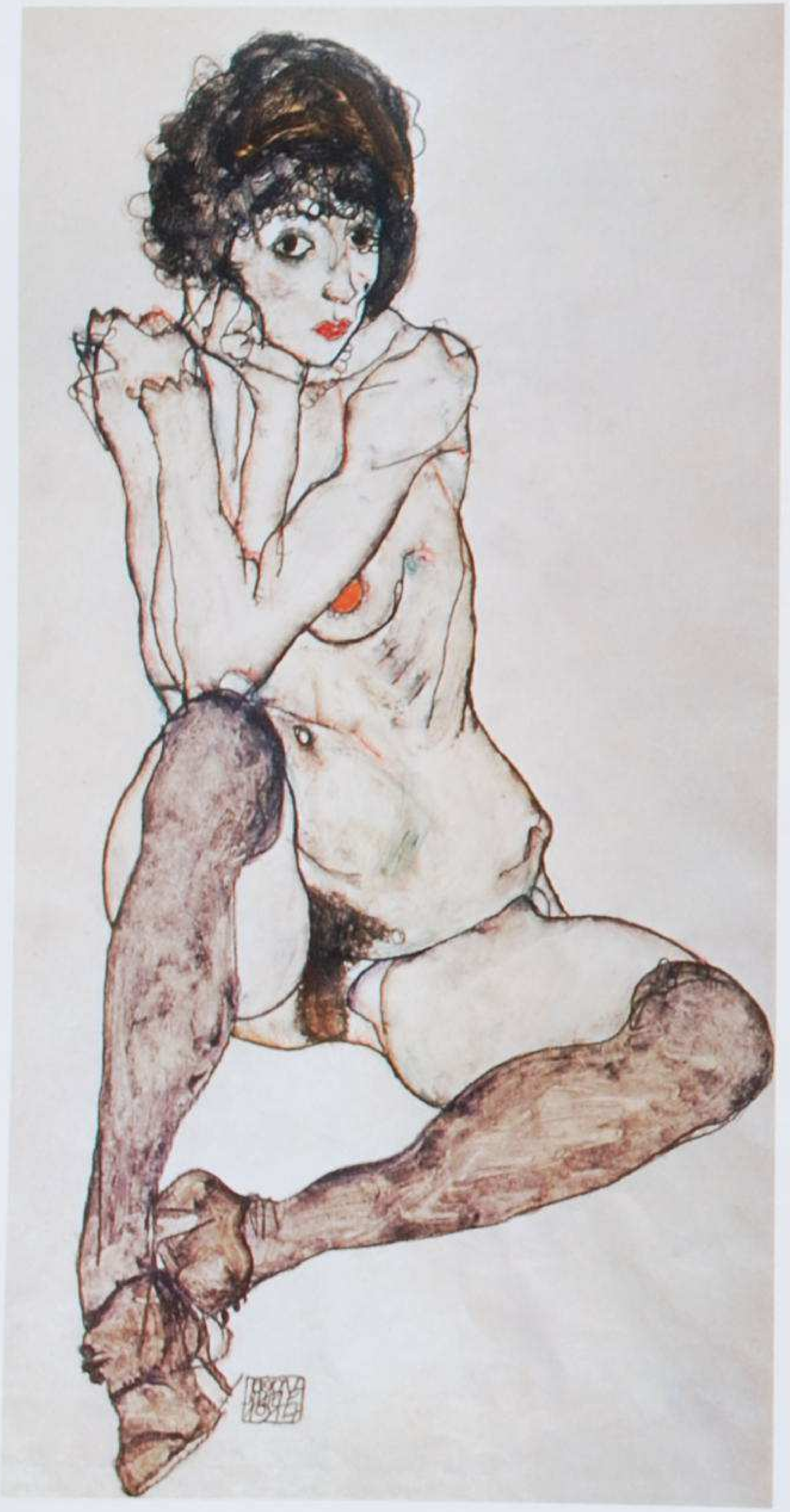
– Como poderei sensibilizar-te? Será que nenhuma súplica faz com que olhes com benevolência para a tua criatura, que implora tua bondade e compreensão? Acredita-me, Frankenstein, eu era bom; minha alma estava cheia de amor pela humanidade; mas não estou só, miseravelmente só? Tu, meu criador, me detestas; que posso, pois, esperar de teus semelhantes, que nada me devem? Eles me desprezam e me odeiam. As montanhas desérticas e as geleiras lúgubres são o meu refúgio. Vagueio por aqui há muitos dias; as cavernas geladas, que eu não temo, me servem de abrigo, o único que o homem não me disputa. Eu saúdo esses céus desolados, pois eles são melhores para mim que os teus semelhantes. Se toda a humanidade soubesse da minha existência, faria como tu, armar-se-ia para a minha destruição. Não devo, pois, odiar aqueles que me detestam? Não terei contemplação para com os meus inimigos.

O homem que ri,
1928,
direção de
Paul Leni

Boris Karloff,
em *Frankenstein*,
1931,
direção de
James Whale

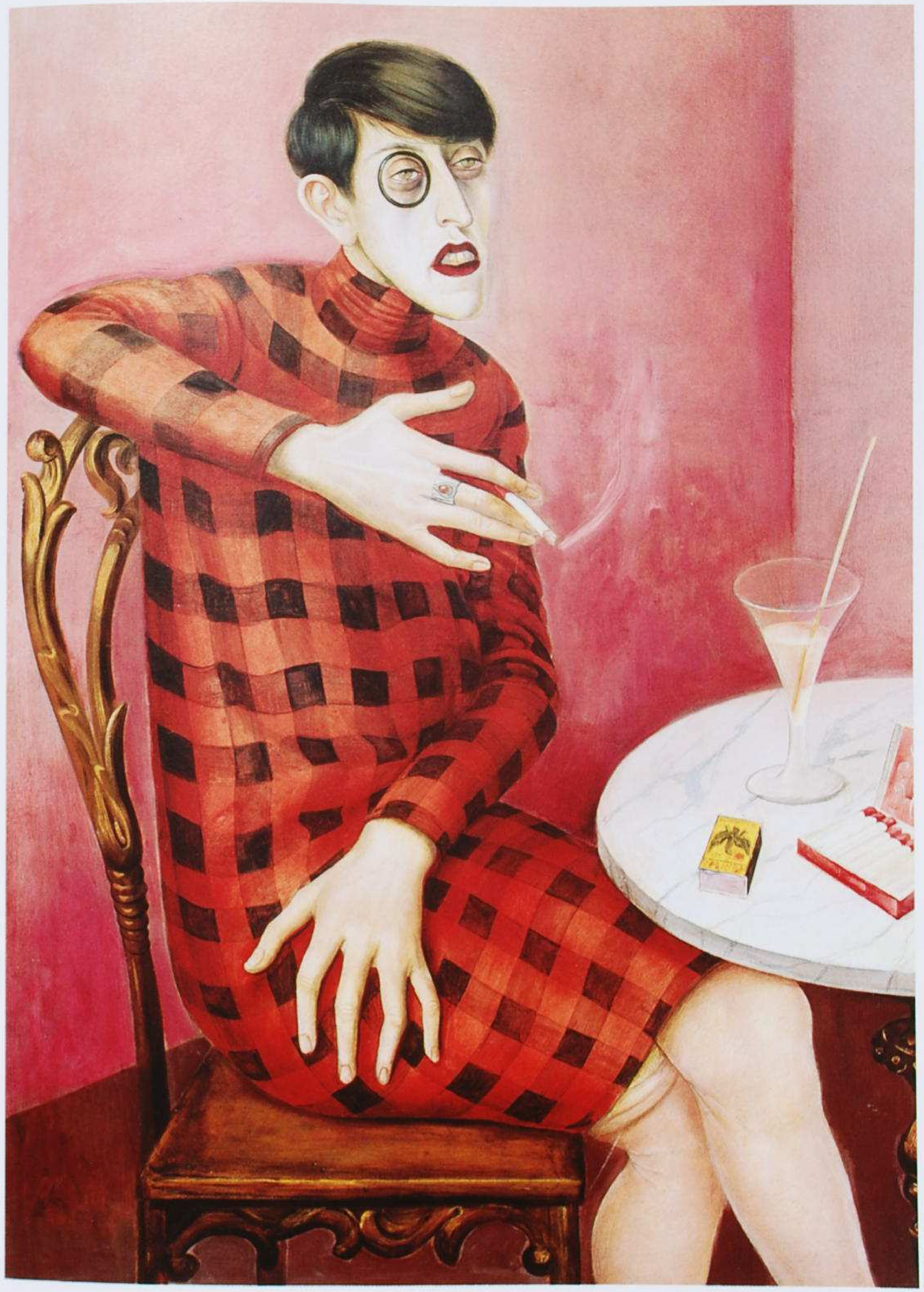
em face
Otto Dix,
Sylvia von Harden,
1926, Paris,
Centre Pompidou

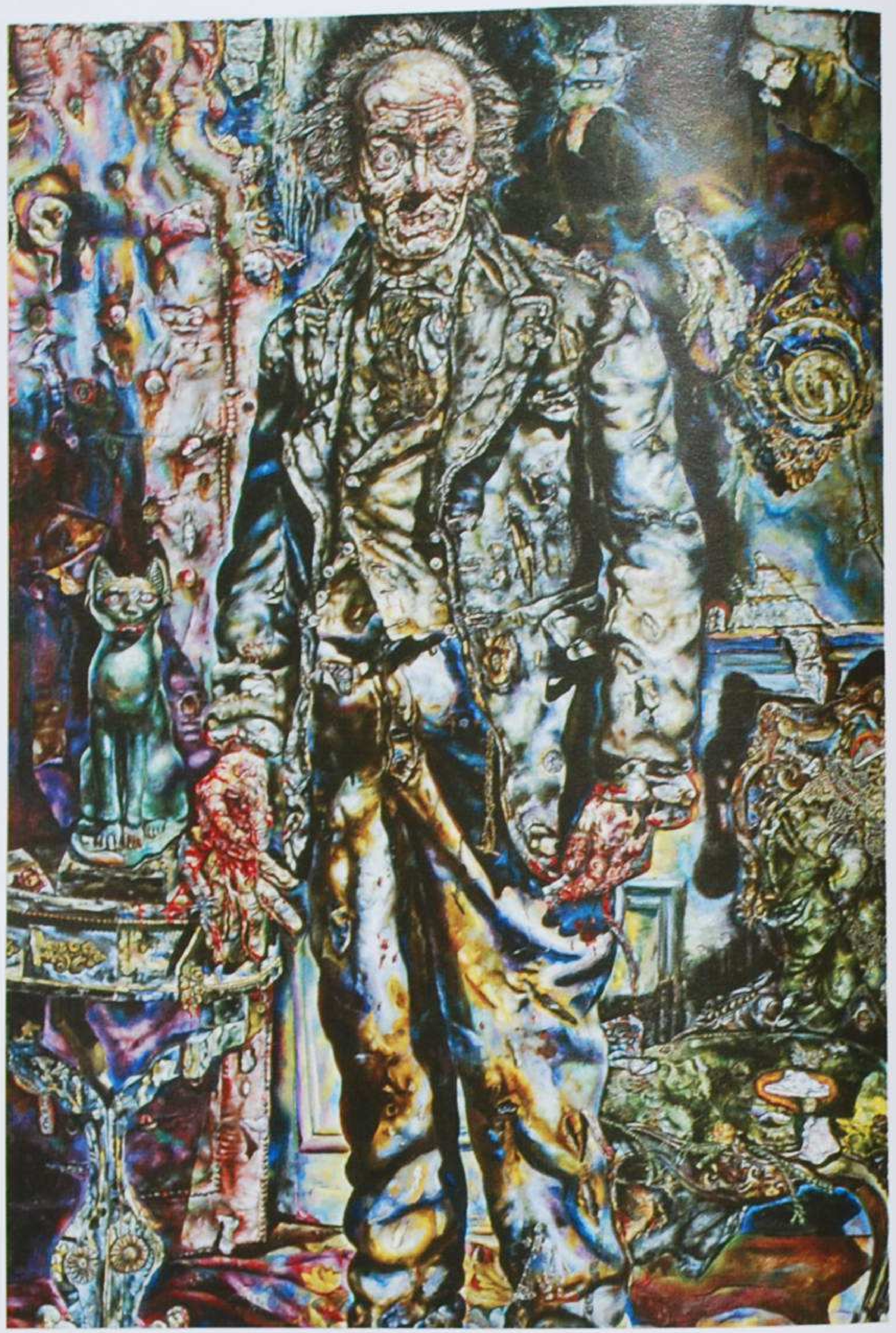
Egon Schiele,
Jovem sentada,
1914,
Viena, Albertina



Senhorita Felicita
Guido Gozzano
Senhorita Felicita
És quase feia, sim, toda singeleza
em tua vestimenta quase roceira,
mas tão familiar e cândida carinha
mas a cor de sol de tua cabeleira,
enastrada em tão delicada trancinha,
fazem um tipo de germânica beleza.
E revejo aqui a tua boca vermelha,
no beber e no rir tão farta e vezeira,
o rosto quadro quase sem sobrancelha,
de sardas coberto, de forma brejeira
e os olhos altivos, a íris sincera,
porcelana auriazul de um azul de centelha.

Fosca
Igino Ugo Tarchetti
Fosca (1869)
Deus! Como exprimir com palavras a feiúra daquela mulher! Assim como existem belezas das quais é impossível dar uma idéia, também existem feiúras que escapam a qualquer manifestação, e assim era a dela. Nem era tão feia por defeitos de natureza, por desarmonia das feições – que, aliás, eram em parte regulares –, mas sim por uma magreza excessiva, diria quase inconcebível para quem nunca a viu; pela ruína que a dor física e as doenças haviam produzido em sua pessoa ainda tão jovem. Bastaria um leve esforço de imaginação para entrever seu esqueleto, os zigomas e os ossos das têmporas eram de uma proeminência apavorante, a exigüidade de seu pescoço formava um contraste vivíssimo com o tamanho da cabeça, na qual um rico volume de cabelos negros, densos, longuíssimos, sem igual em outras mulheres, aumentava ainda mais a desproporção. Toda a vida que possuía estava em seus olhos, nigérrimos, grandes, velados – olhos de surpreendente beleza. (...) "Não sabes o que significa para uma mulher não ser bela. Para nós a beleza é tudo. Vivendo apenas para ser amada e não podendo sê-lo senão sob a condição da beleza, a existência de uma mulher feia transforma-se na mais terrível, na mais angustiante de todas as torturas. (...) eu, mais que outras infelizes, pois a minha sensibilidade era, desgraçadamente, ainda mais monstruosa que a minha feiúra. Sim, a minha feiúra; terei a coragem de julgar-me sem piedade e de chamar as coisas pelo seu nome. Se soubesses... tenho odiado muito a mim mesma, tenho odiado muito a minha fealdade, mas nunca tanto quanto detestei e detesto ainda o meu coração.





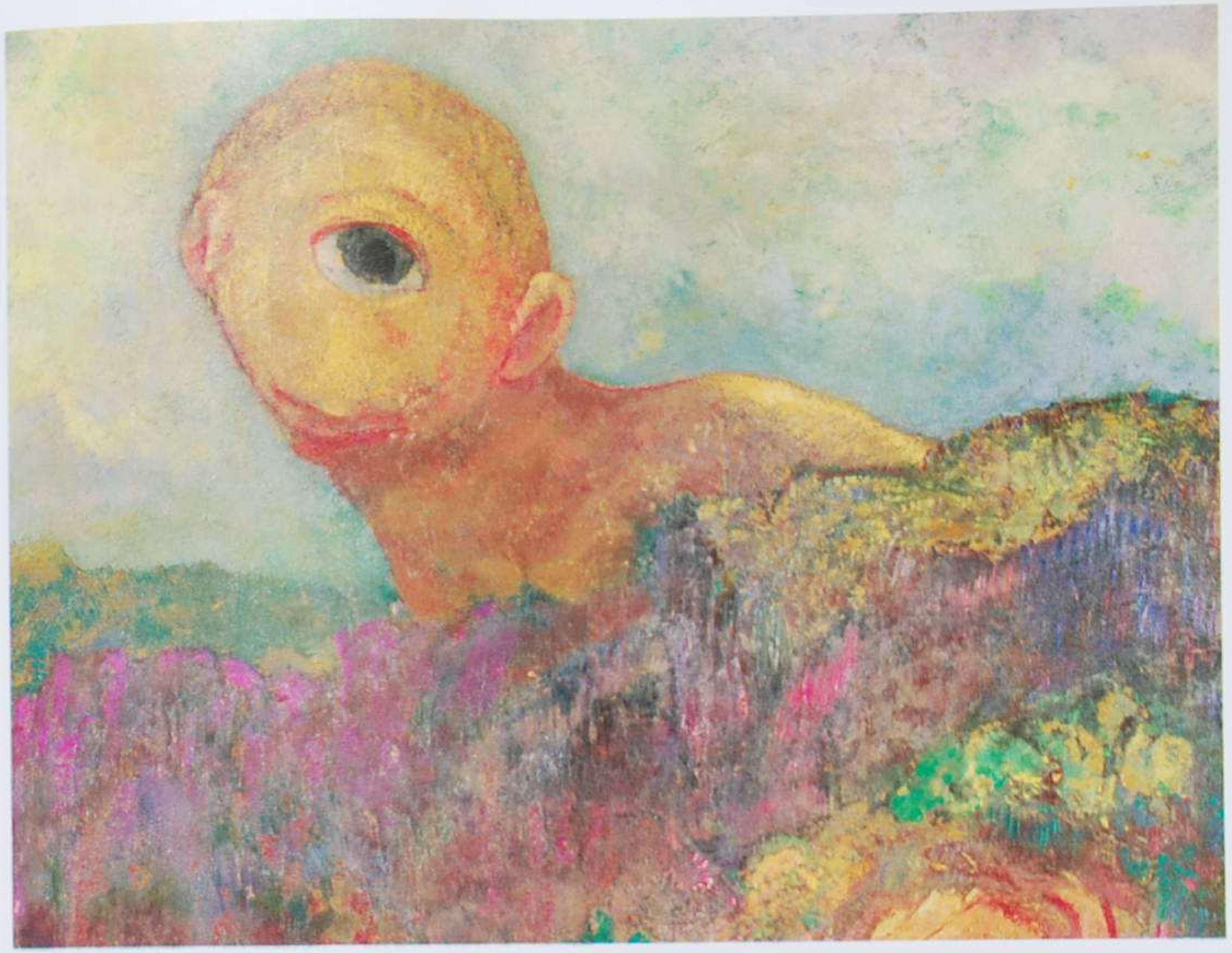
Ivan Le Lorraine
Albright, *O retrato
de Dorian Gray*,
1943-1944, Chicago,
The Art Institute

em face
Odilon Redon,
O ciclope,
1895-1900,
Otterlo,
Rijksmuseum Kröller

O retrato

Oscar Wilde
O retrato de Dorian Gray, 10 (1890)

Hora a hora, semana a semana, a coisa pintada na tela ia envelhecendo. Talvez escapasse ao horror do pecado, mas o horror da idade a esperava. As faces se tornariam encovadas ou flácidas. Pés-de-galinha surgiriam à volta dos olhos apagados, tornando-os horríveis. Os cabelos perderiam o brilho, a boca, entreaberta ou caída, teria expressão tola ou grosseira como as bocas dos velhos. Haveria o pescoço enrugado, as mãos frias e cheias de veias, o corpo encurvado como o de seu avô, que tão severo fora com ele, na infância. O retrato tinha de ser escondido. Não havia remédio.



O irrepresentável

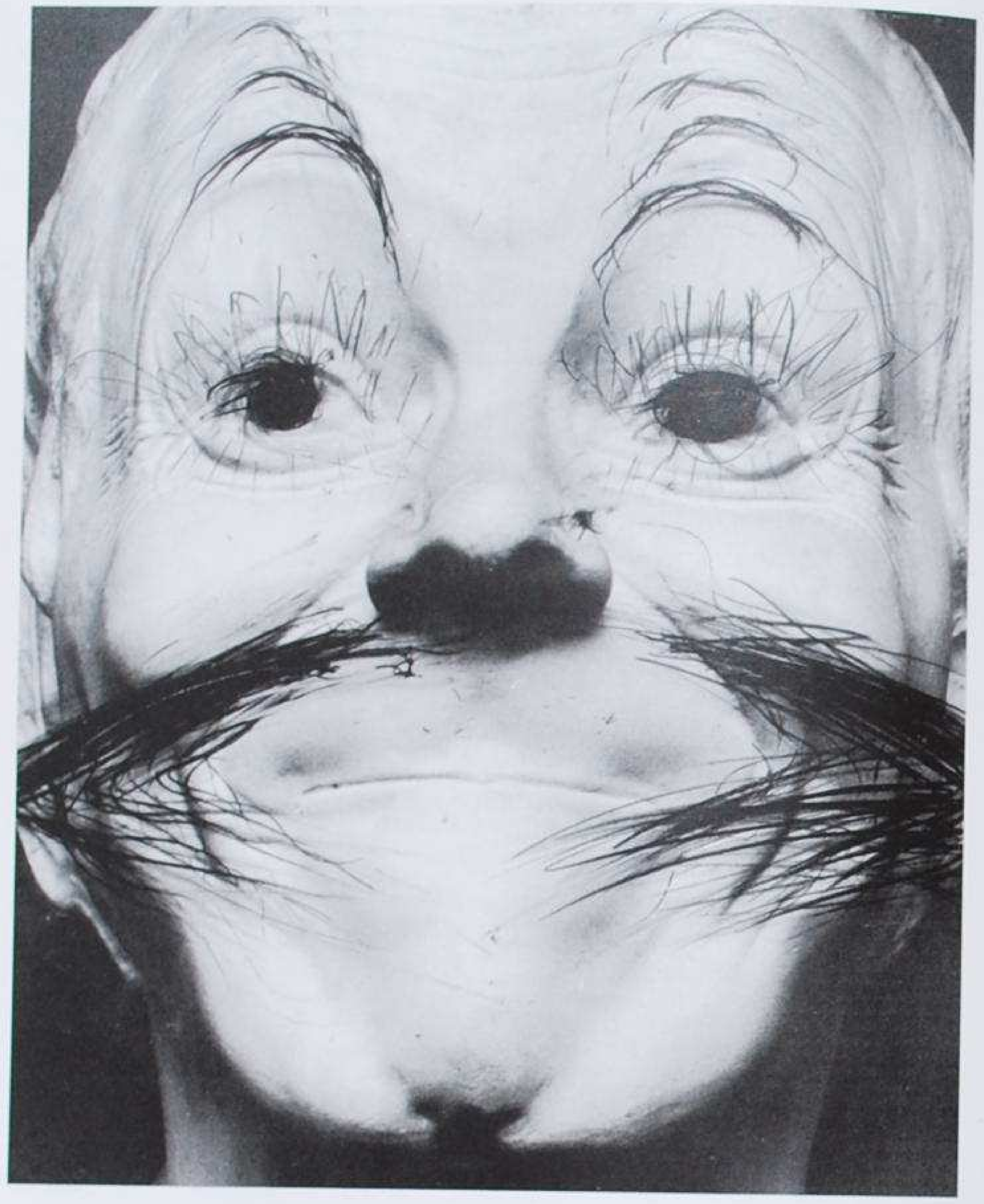
Richard Matheson
Nascido de homem e mulher
(1950)

X – Nesse dia, quando clareou, mamãe me chamou de nojo. Você é um nojo, falou. Vi a raiva em seus olhos. Fiquei pensando o que seria um nojo. Nesse dia caía água lá do alto. Caía por toda parte. Eu vi. Vi o pátio de trás pela janelinha. A terra sugava a água como uma boca sedenta. Bebeu demais e sentiu-se mal e ficou toda mole e marrom. Não gostei daquilo. Mamãe é bonita, sei disso. Aqui onde durmo, com as paredes frias a meu redor, tenho uma coisa de papel que estava atrás da estufa. Tem escrito Estrelas do Cinema. Nas fotografias vejo rostos como o de mamãe e papai. Papai diz que são bonitos. Foi o que falou um dia. E mamãe também, disse ele. Mamãe tão bonita e eu tão lamentável. Olhe para você, disse ele, e não estava com uma cara boa. Toquei seu braço e disse está tudo bem, papai. Ele tremeu todo e afastou-se para onde eu não podia alcançá-lo. Hoje mamãe soltou um pouco a corrente e então pude olhar para fora pela janelinha. Foi assim que vi a água que caía do alto.

XX – O dia estava todo dourado, lá em cima. Notei quando olhei para o alto e meus olhos doeram. E depois que olhei o porão ficou todo vermelho. (...)

XXX – Nesse dia papai diminuiu a corrente de novo, antes da luz. Tenho que tentar puxar de volta outra vez. Ele disse que eu era mau por ter subido. Disse para não fazer isso nunca mais ou ia me bater de verdade. Isso machuca. Me machucou. Dormi o dia inteiro e repousei a cabeça contra a parede fria. Pensei naquele lugar branco lá em cima. (...)

X – Isso é outra vez. Papai me acorrentou apertado. Doía porque ele tinha me batido. Dessa vez, eu arranquei o bastão da mão dele e fiz um barulho. Ele se afastou e sua cara estava branca. Correu para longe da minha cama e fechou a porta à chave. Não estou muito contente. Aqui faz frio o dia inteiro. A corrente sai devagar demais da parede. E estou com uma bruta raiva de mamãe e papai. Eles vão ver. Vou fazer o que fiz daquela vez. Vou gritar e rir bem alto. Vou andar pelas paredes. No final, vou correr de cabeça para baixo com todas as minhas pernas e vou rir e borrar o porão inteiro de verde, até eles se arrependerem de me tratarem tão mal. Se tentarem me bater de novo, vou machucá-los. Vou mesmo.



Arnulf Reiner,
O homem que ri, com os grandes olhos arregalados,
1977, Viena,
Galerie Ulysses

A infância de Sartre

Jean-Paul Sartre
As palavras (1964)

Dizem-me que sou belo, e acredito. Há algum tempo, trago no olho direito a belida que me deixará zarolho e vesgo, mas por ora nada aparece. (...)

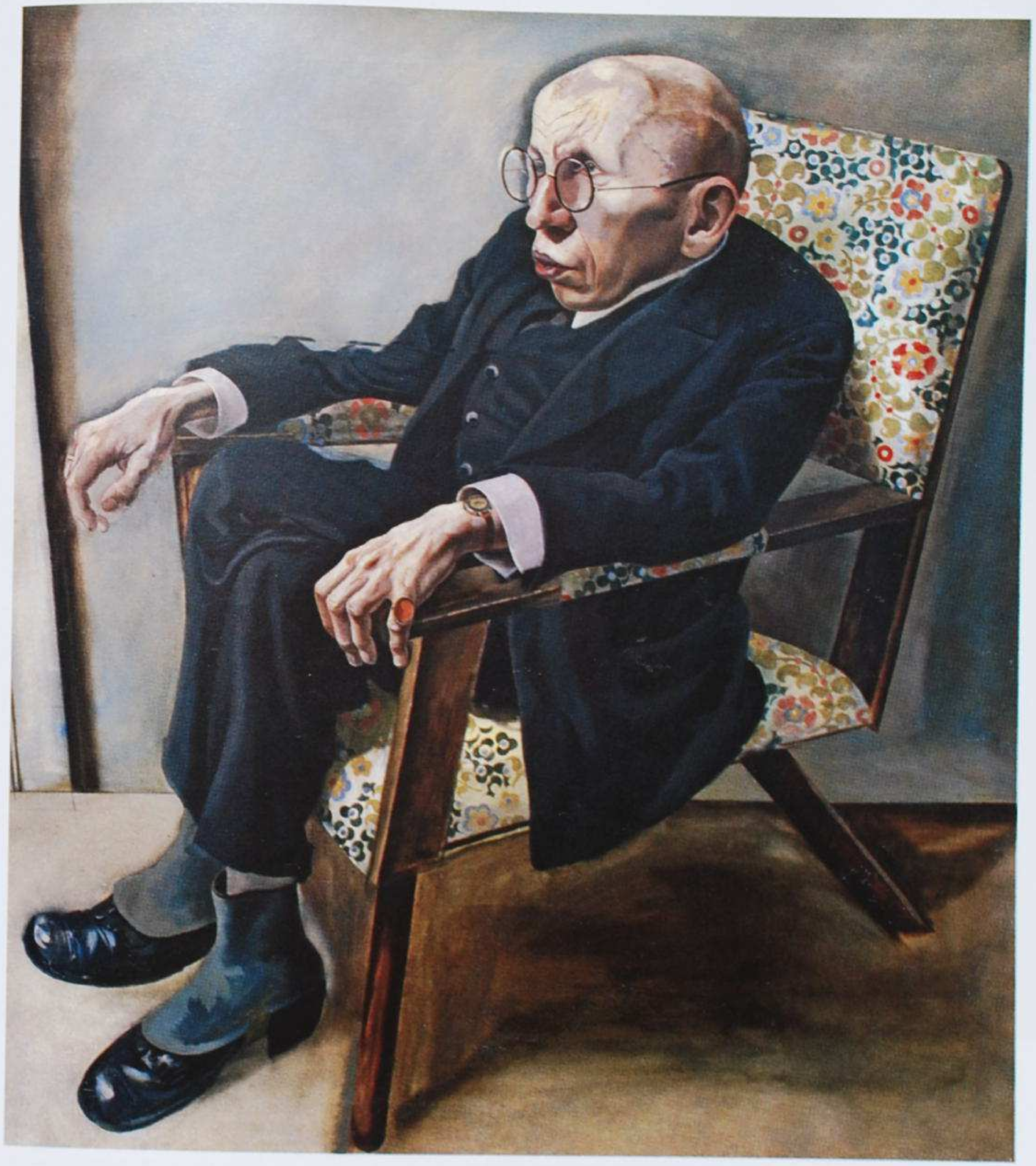
Duas razões me levaram a respeitar o meu professor: ele me queria bem e tinha hálito forte. Os adultos devem ser feios, enrugados, incômodos; quando me tomavam em seus braços, não me desagradava sentir uma leve aversão a sobrepujar: era a prova de que a virtude não era fácil.

Havia alegria simples, triviais: correr, saltar, comer doces, beijar a cútis suave e perfumada de minha mãe; porém eu atribuía maior valor aos prazeres rebuscados e mesclados que experimentava na companhia dos homens maduros; a repulsa que me inspiravam fazia parte de seu prestígio: eu confundia a aversão com o espírito de seriedade. Eu era esnobe. Quando o sr. Barrault se inclinava sobre mim, seu hálito me infligia esquisitos embaraços; eu respirava com zelo o odor ingrato de suas virtudes. (...)

Desapareci, fui caretear diante de um espelho. Quando me lembro hoje daqueles trejeitos, compreendo que asseguravam minha proteção; contra as fulgurantes descargas da vergonha, eu me defendia com um bloqueio muscular. Além disso, levando ao extremo o meu infortúnio, livraram-me dele: eu me precipitava na humildade a fim de esquivar a humilhação, eu me subtraía os meios de agradar a fim de esquecer que eu os possuíra e que fizera mau uso deles; o espelho me prestava grande auxílio: eu o encarregava de me informar que eu era um monstro; se o consegui, meus agros remorsos se transformavam em piedade. Mas sobretudo, como o meu malogro revelasse minha servilidade, eu me fazia hediondo para torná-lo impossível, para renegar os homens e para que eles me renegassem.

A Comédia do Mal era encenada contra a Comédia do Bem; Éliacin assumia o papel de Quasímodo. Por torção e plissagem combinadas, eu decompunha meu rosto (...)

Era pior o remédio que o mal: contra a glória e a desonra, tentara refugiar-me em minha verdade solitária; mas eu não dispunha de verdade alguma: encontrava em mim apenas uma insipidez espantada. (...) O espelho me ensinara o que eu sabia desde sempre: eu era horrivelmente natural. Nunca mais me refiz.



George Grosz,
O escritor Max Hermann-Neisse,
1925, Mannheim,
Stadtische Kunsthalle

4. Infelizes e doentes

Já vimos que a doença carrega consigo a feiúra e basta recordar a descrição que **Rosenkranz** faz dos estragos da sífilis. Mas ao comentar um quadro de Grosz, ele não consegue subtrair-se à atração pelos bubões da peste tão bela e heroicamente representados. Por fim, o próprio autor recorda que a doença se torna feia quando comporta a deformação dos ossos e dos músculos ou tinge a pele como a icterícia, mas se mostra quase bela na tísica ou nos estados febris, quando o mal confere ao organismo um aspecto etéreo, tanto que comenta: "que espetáculo verdadeiramente luminoso oferecem uma mocinha ou um jovenzinho em seu leito de morte, vítimas da tísica".

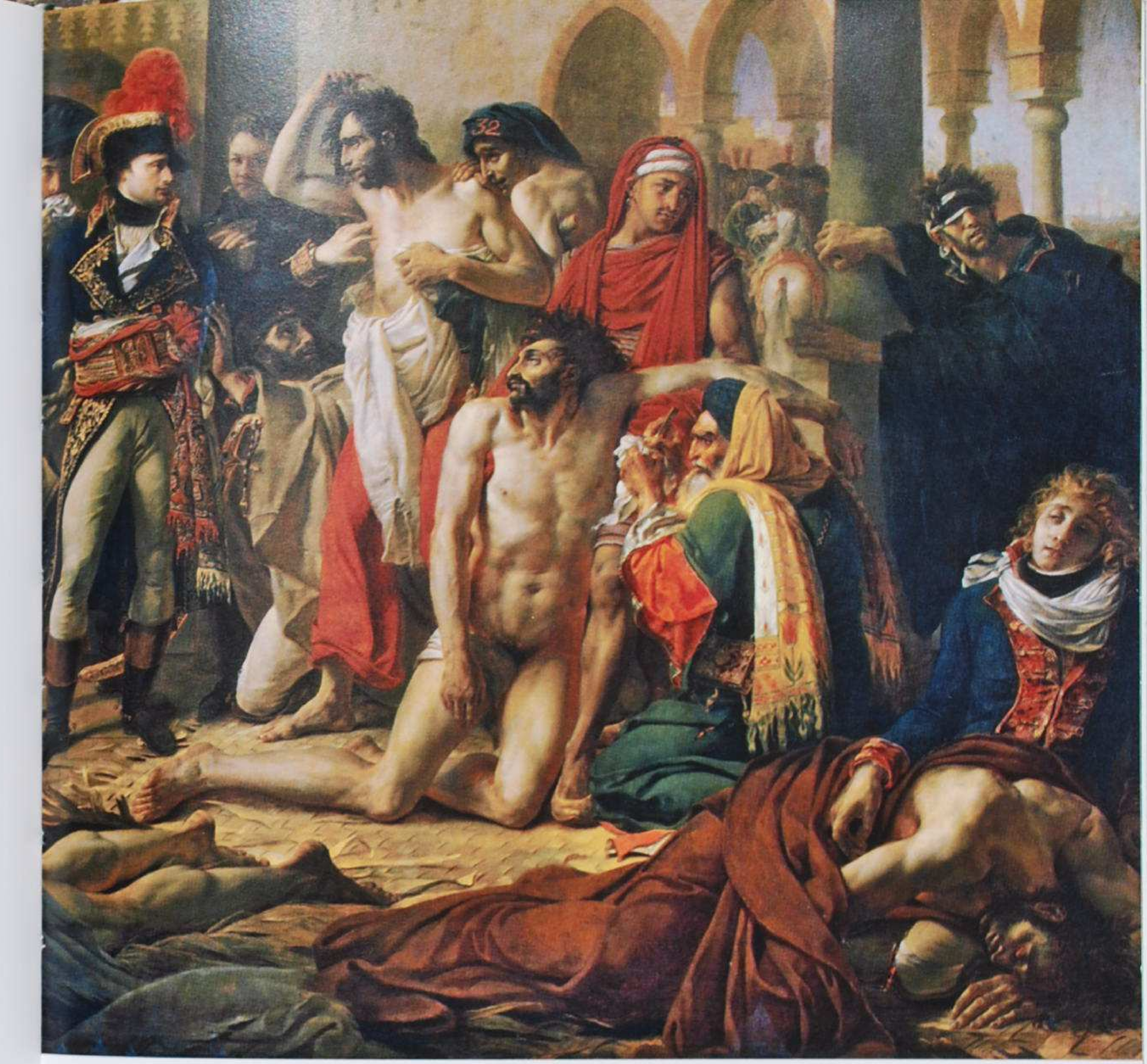
O decadentismo será especialmente indulgente mesmo com as formas mais repugnantes da decadência física, mas, em todo caso, é certo que do século XIX em diante a devastação produzida por uma doença pulmonar (talvez para exorcizar o avanço de um mal então incurável) é sublimada, dos langores da agonizante Violetta na *Traviata* verdiana até, no século XX, aquela epopéia da tísica que é *A montanha mágica*, de Thomas Mann.

O fascínio pela doença afirma-se igualmente nas artes figurativas, seja quando o artista representa, idealizando-o, o exausto abandono de uma beleza às portas da morte ou o lento decurso de uma enfermidade, seja quando representa de maneira realista os excluídos da sociedade, fragilizados por aqueles males denominados velhice ou pobreza.

Beleza mortuária e "espiritual" que se afirma na decadência de toda beleza física, a doença produz evanescentes imagens de jovens fadadas à extinção, de **Shelley** a **Barbey d'Aurevilly** e a **Renée Vivien**.

Mas **Hugo** também é testemunha do fascínio ambíguo de todo corpo doente, quando celebra na aranha e na urtiga as mais desprezadas e desagradáveis criaturas da natureza. **Baudelaire** louvará o corpo retorcido de uma velha decrépita ou o andar sonâmbulo do cego, fazendo reviver a fileira dos não-videntes já imaginada por Bruegel.

Já sem nenhum gozo estético, e como metáfora de outros horrores, tremenda será a imagem de uma repulsiva ferida, flor nos flancos do rapaz de **Kafka**. Ou da beleza da repulsa, agora plenamente realizada.

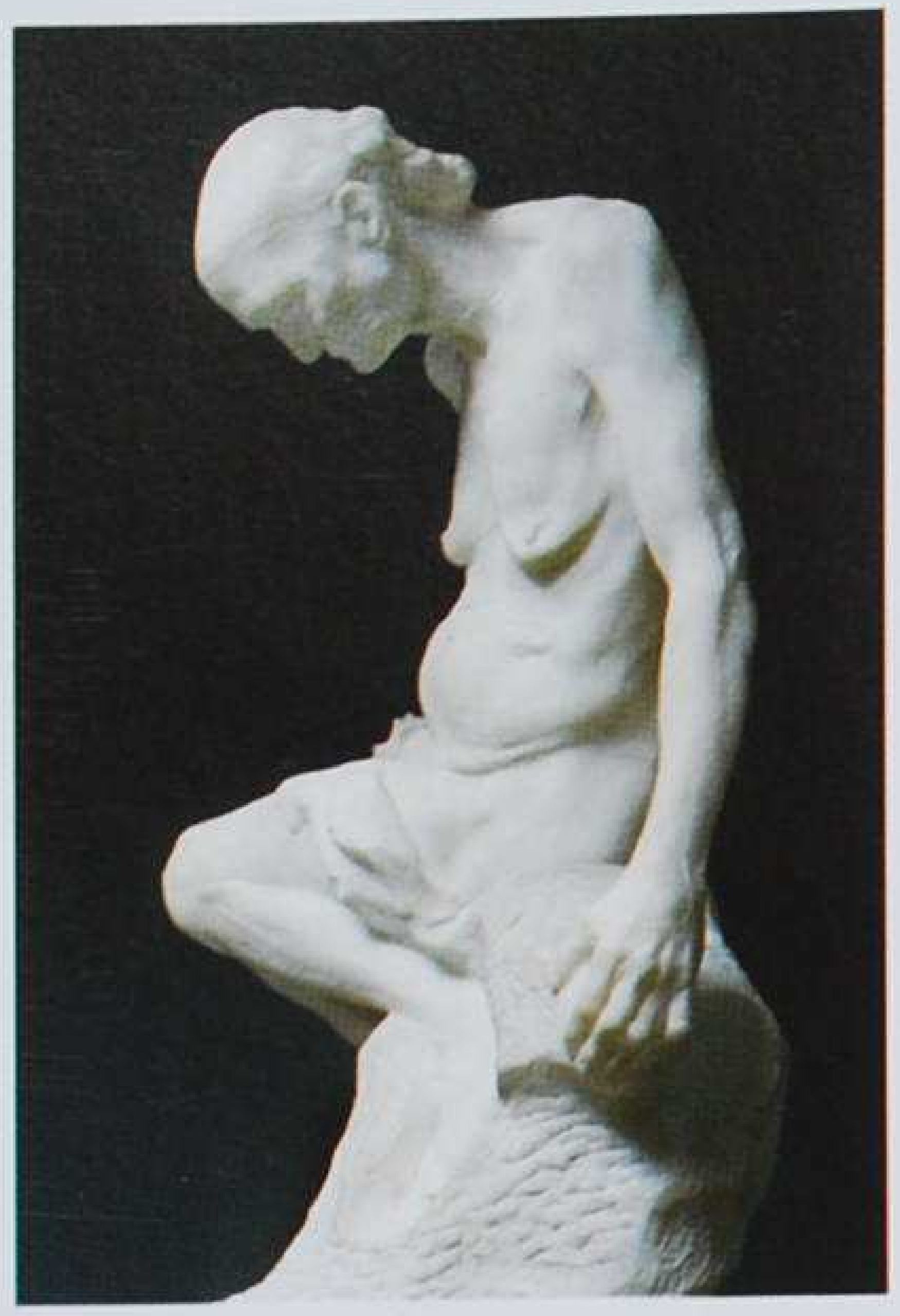


Jean-Antoine Gros,
Bonaparte visita os pestíferos de Jafa,
1804, Paris,
Musée du Louvre

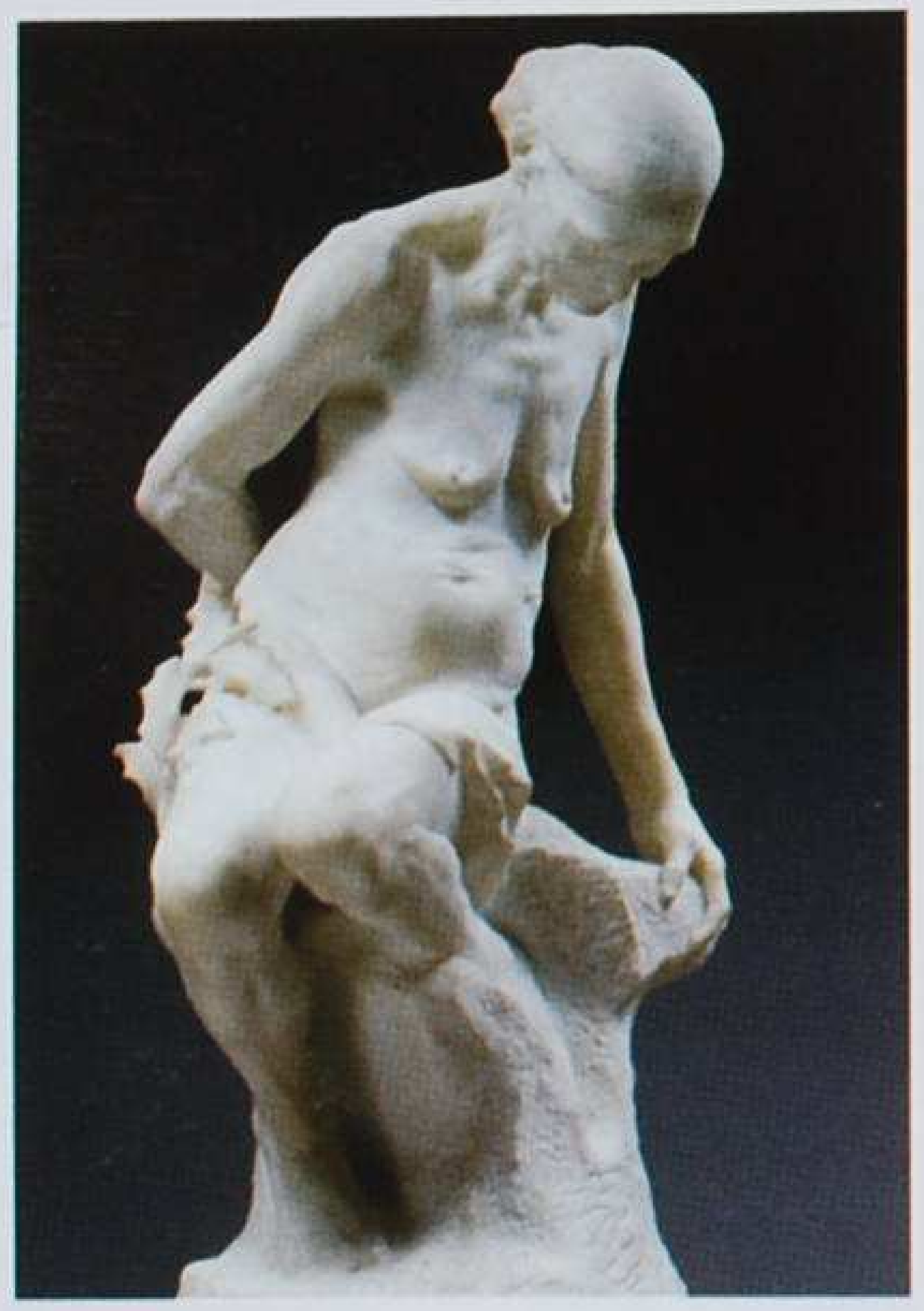
Napoleão em Jafa

Karl Rosenkranz
Estética do feio, III (1853)

Um outro excelente quadro que pertence a essa esfera é *Napoleão entre os pestíferos de Jafa*, de Gros. Como são terríveis aqueles doentes com suas chagas, as cores lívidas, as tintas cinza-azuladas e violáceas da pele, os olhares ardentes e ressecados, os traços desfigurados pelo desespero! Mas são homens, são guerreiros, são franceses, são soldados de Bonaparte! Ele, que é a alma daqueles homens, aparece entre eles, não teme o perigo insidioso da mais tremenda das mortes: ele a compartilha com eles, assim como partilhou as rajadas de bala na batalha. Esta idéia exalta os corajosos. As cabeças prostradas, sombrias, erguem-se; os olhos mortiços ou cintilantes de febre voltam-se para ele; os braços descarnados reanimam-se e se estendem em sua direção; um sorriso beato de alegria serpenteia nos lábios dos moribundos – e no meio dessas figuras, ergue-se de compadecido o gigante Napoleão, tocando com as mãos a chaga de um doente que, seminu, se levantou diante dele.



Auguste Rodin,
O inverno, 1890,
Paris,
Musée d'Orsay



Erotismo mortuário

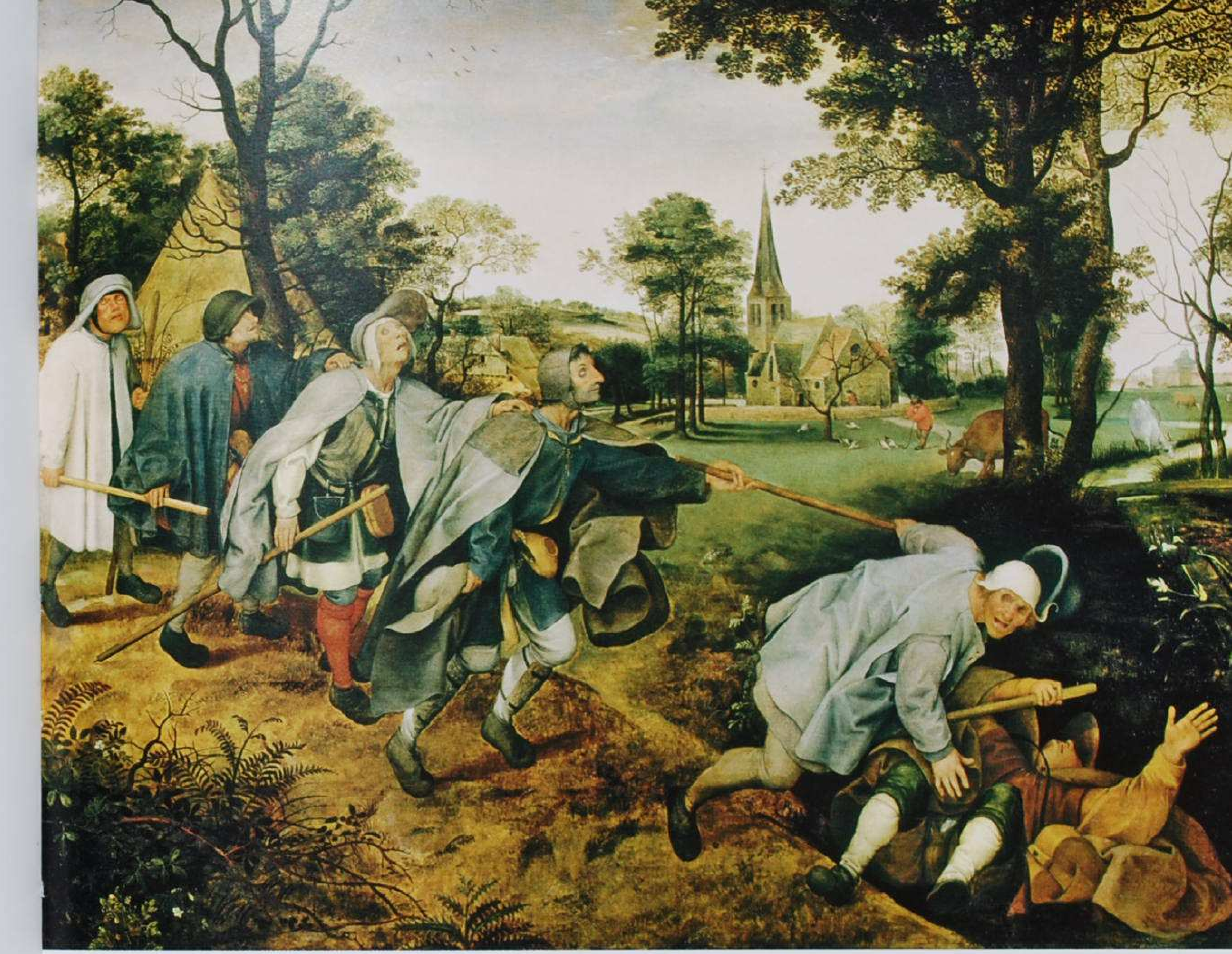
Percy Bisshe Shelley
Poemas póstumos (1820)
E, dama em agonia, esguia e lívida,
cambaleando, envolta num véu leve,
fora da câmara, seguindo insanos
e débeis devaneios
do cérebro em dano,
a lua ergueu-se no lúgubre Leste,
uma branca massa amorfa.

Amo a aranha e a urtiga

Victor Hugo
Contemplações (1856)
Eu amo a aranha e amo a urtiga
Porque são odiadas.
Nada exalta e tudo castiga
Suas ilusões sonhadas.
Pois são malditas e nocivas
Rampantes criaturas;
Pois são as soturnas cativas
Das próprias ciladas;
São presas de sua própria obra
Oh, sorte! Ó fatal sanha!
Porque a urtiga é uma cobra,
e um nojo é a aranha;
Por que são sombras do abissal,
e delas se escapa?
Porque são vítimas do véu
que a noite espalha?
Ergam loas à planta obscura
e ao pobre animal.
Tenham piedade da feiúra
Oh, pranteiem o mal!
Nada escapa da melancolia,
tudo deseja amar.
Se esquecemos no fim do dia
de as esmagar;
e olhamos com menor soberba,
bem lá embaixo, longe do alvor
O bicho ruim e a maligna erva
murmuram: Amor!

As velhinhas

Charles Baudelaire
Quadros parisienses, 91 (1861)
No enrugado perfil das velhas capitais,
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrépitos, sutis e encantadores.
Esses monstros já foram mulheres um dia,
Eponina ou Laís! Recurvos ou corcundas,
Amemo-los assim – almas em agonia!
Sob os frios andrajos e as saias imundas.
(...)
Têm os olhos agudos qual verruma fina,
Luzentes como as poças na noite tranqüila;
Seus olhos são divinos como os da menina
Que se assusta e sorri a tudo que cintila.
– Já não viste que o esquife onde dorme uma velha
É quase tão pequeno quanto o de um infante?
A Morte sábia nesses féretros espelha
O símbolo de um gosto estranho e cativante. (...)



Pieter Bruegel
(escola de),
A parábola dos cegos,
s.d., Paris,
Musée du Louvre

Os cegos

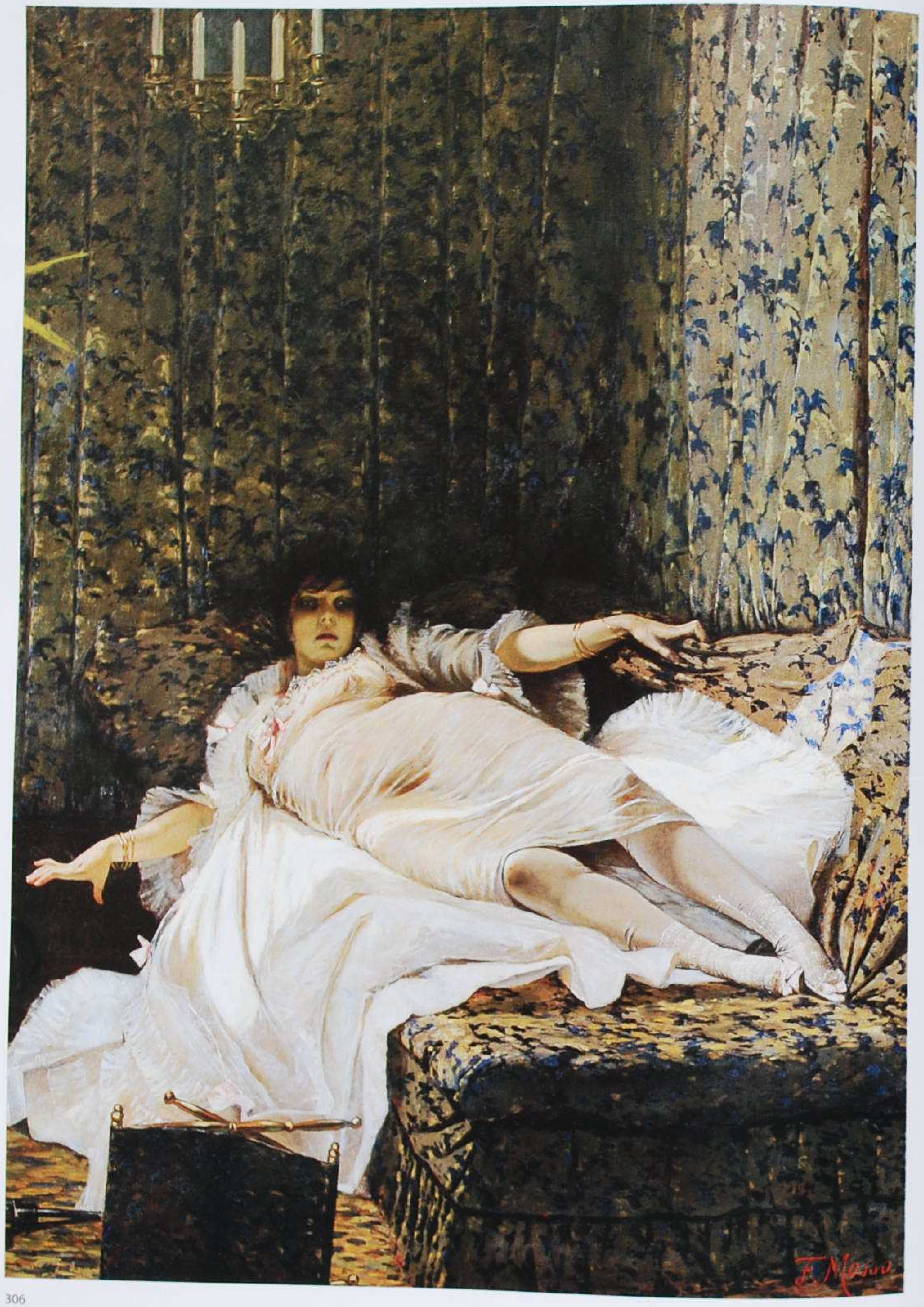
Charles Baudelaire
Quadros parisienses, 92
Contempla-os, ó minha alma; eles são pavorosos!
Iguais aos manequins, grotescos, singulares
Sonâmbulos talvez, terríveis se os olhares
Lançando não sei onde os globos tenebrosos.
Suas pupilas, onde ardeu a luz divina,
Como se olhassem a distância, estão fincadas
No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas
Se um deles a sonhar sua cabeça inclina.

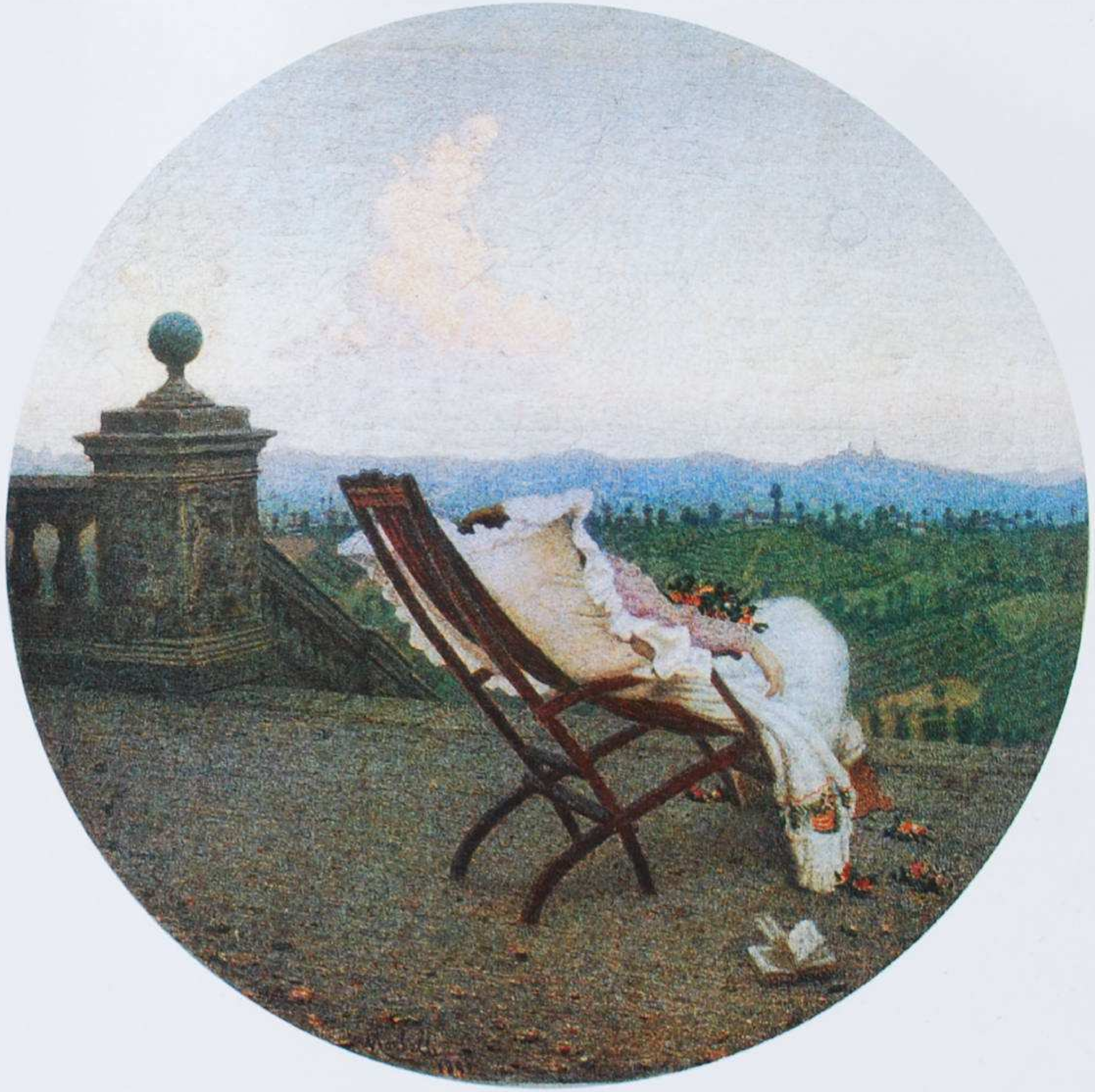
Cruzam assim o eterno escuro que os invade,
Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade!
Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu (...)
Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?

Uma ferida grande

Franz Kafka
Um médico rural (1919)

Sim, o jovem está doente. No seu lado direito, na região dos quadris, abriu-se uma ferida grande como a palma da mão. Cor-de-rosa, em vários matizes, escura no fundo, tornando-se mais clara nas bordas, delicadamente granulada, com o sangue coagulado de forma irregular, aberta como a boca de uma mina à luz do dia. Assim parece a distância. De perto mostra mais uma complicação. Quem pode olhar para isso sem dar um leve assobio? Vermes da grossura e comprimento do meu dedo mínimo, rosados por natureza e além disso salpicados de sangue, reviram-se para a luz, presos no interior da ferida, com cabecinhas brancas e muitas perninhas. Pobre rapaz, não é possível ajudá-lo. Descobri sua grande ferida; essa flor no seu flanco vai arruiná-lo.





Angelo Morbelli,
Avança, s.d.,
Verona, Galleria Civica
d'Arte Moderna

em face
Francesco Mosso,
A esposa de Claude,
1877, Turim, Galleria Civica
d'Arte Moderna
e Contemporanea

páginas seguintes
Angelo Morbelli,
O Natal dos que ficaram,
1903, Veneza, Ca'Pesaro,
Galleria Internazionale
d'Arte Moderna

Léa

Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly
Léa (1832)

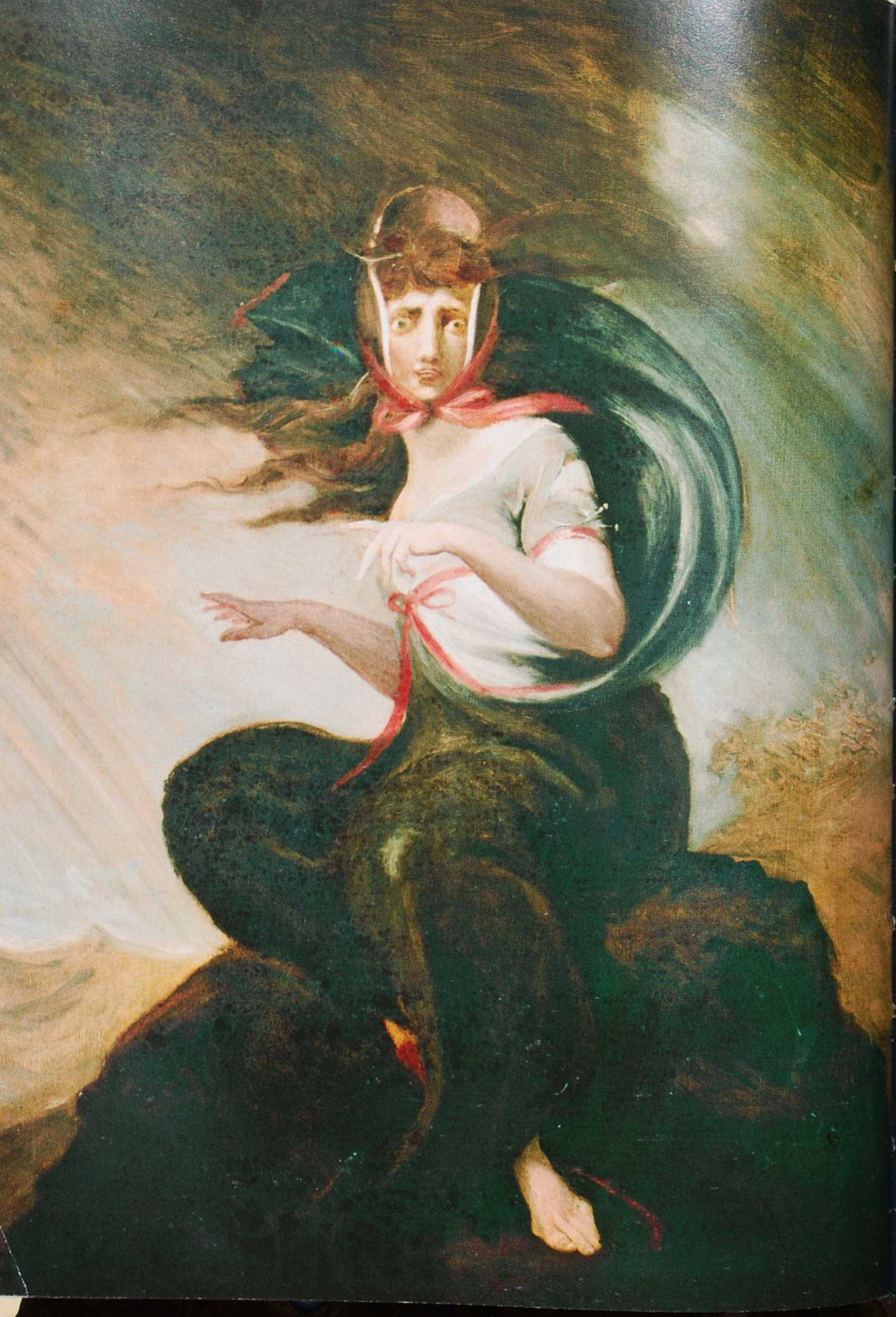
Mas sim! sim, minha Léa, és bela, és a mais bela das criaturas! Eu não te trocaria, a ti, teus olhos pisados, tua palidez, teu corpo doente, eu não os trocaria pela beleza dos anjos do céu!" (...)
Aquela moribunda cujas vestes tocava, queimava-o como a mais ardente das mulheres.

Amor e agonia

Renée Vivien
À mulher amada (1903)

E longuíssimos lírios de sacro palor
Morriam-te nas mãos quais círios
vanecentes,
Lançavas dos dedos aromas languescentes
No hálito esmorecido da suprema dor.
De tuas claras vestes pouco a pouco partia
O amor, com a agonia.

Mo



Capítulo XI

O inquietante

1. O inquietante

Johann Heinrich Füssli, *A loucura de Kate*, 1806-1807, Frankfurt, Goethe Museum

Uma história do feio deve incluir também aquele que chamaremos de *feio de situação*. Imaginemos um aposento familiar, com uma bela luminária posta sobre a mesa: de repente, a luminária se ergue no ar. Esta última, a mesa, a sala são sempre as mesmas, nenhuma delas ficou feia, mas a situação, sim, tornou-se inquietante e, não conseguindo explicá-la, podemos achar que é angustiante ou até, segundo nosso controle dos nervos, aterrorizante. Este é o princípio que rege todas as histórias de fantasmas e outros eventos sobrenaturais, nos quais o que nos assusta ou nos apavora é *algo que não acontece como deveria acontecer*. Em 1919, Freud escreve um ensaio sobre o *inquietante* ou *estranhamente familiar* (*Unheimliche*). A noção já circulava na cultura alemã há tempos e Freud havia encontrado num dicionário a definição de Schelling, que reza que *Unheimliche* é tudo que deveria permanecer secreto, escondido e, no entanto, reaflora. Em 1906, Ernst Jentsch escreveu o seu *Psychologie des Unheimlichen*, definindo-o como alguma coisa de *inusitado*, que provoca "incerteza intelectual" e diante da qual "não se entende mais nada". Freud discorria a respeito da etimologia do termo, examinando um campo semântico que compreende, em várias línguas, noções como *estranho* ou *estrangeiro*, em grego; *uneasy*, *uncanny*, *ghastly*, *haunted* (para uma casa), em inglês; *inquiétant*, *sinistre*, *lugubre*, *mal à son aise*, em francês; *sospechoso*, *siniestro*, em espanhol; *demoníaco* e *horrendo*, no árabe e no hebraico; e, por fim, *desconfortável*, *que suscita trepidante horror*, *horripilante*, *que pode ser dito de um fantasma*, *da névoa*, *da noite*, *da rigidez de uma figura de pedra...*

O espectral

Karl Rosenkranz
Estética do feio, III (1853)

A contradição de um morto que ainda estaria vivo dá origem ao que há de horripilante no medo de espectros. A vida morta enquanto tal não é espectral. Podemos velar imperturbáveis ao lado de um cadáver, mas se um hálito de vento movesse seu sudário e o oscilar da luz de uma vela tornasse incertos os seus traços, então a idéia pura e simples da vida no morto – um pensamento que, fora dessa situação, talvez nos fosse muito caro – teria em si, antes de tudo, alguma coisa de espectral. Para nós, este mundo chega ao fim com a morte; e a aparição do outro mundo através de um finado tem um caráter de espantosa anomalia. O morto, pertencente ao além-mundo, parece obedecer a leis que desconhecemos.

O absoluto mistério do futuro mescla-se ao horror diante do morto enquanto ser em decomposição e à veneração do morto enquanto ser consagrado. No entanto, para os nossos objetivos estéticos, devemos pensar em sombra e espectro separadamente, assim como faziam os romanos em relação a lêmures e larvas.

A idéia de espíritos que pertencem originariamente a uma outra ordem certamente tem em si algo de extraordinário e arrepiante, mas nada de espectral. Demônios, anjos, coboldos são o que são desde o início, não foi a morte que os tornou assim. (...) É entre o espectral e o vivente que se coloca a idéia particular do vampirismo.

Estranhamente familiar

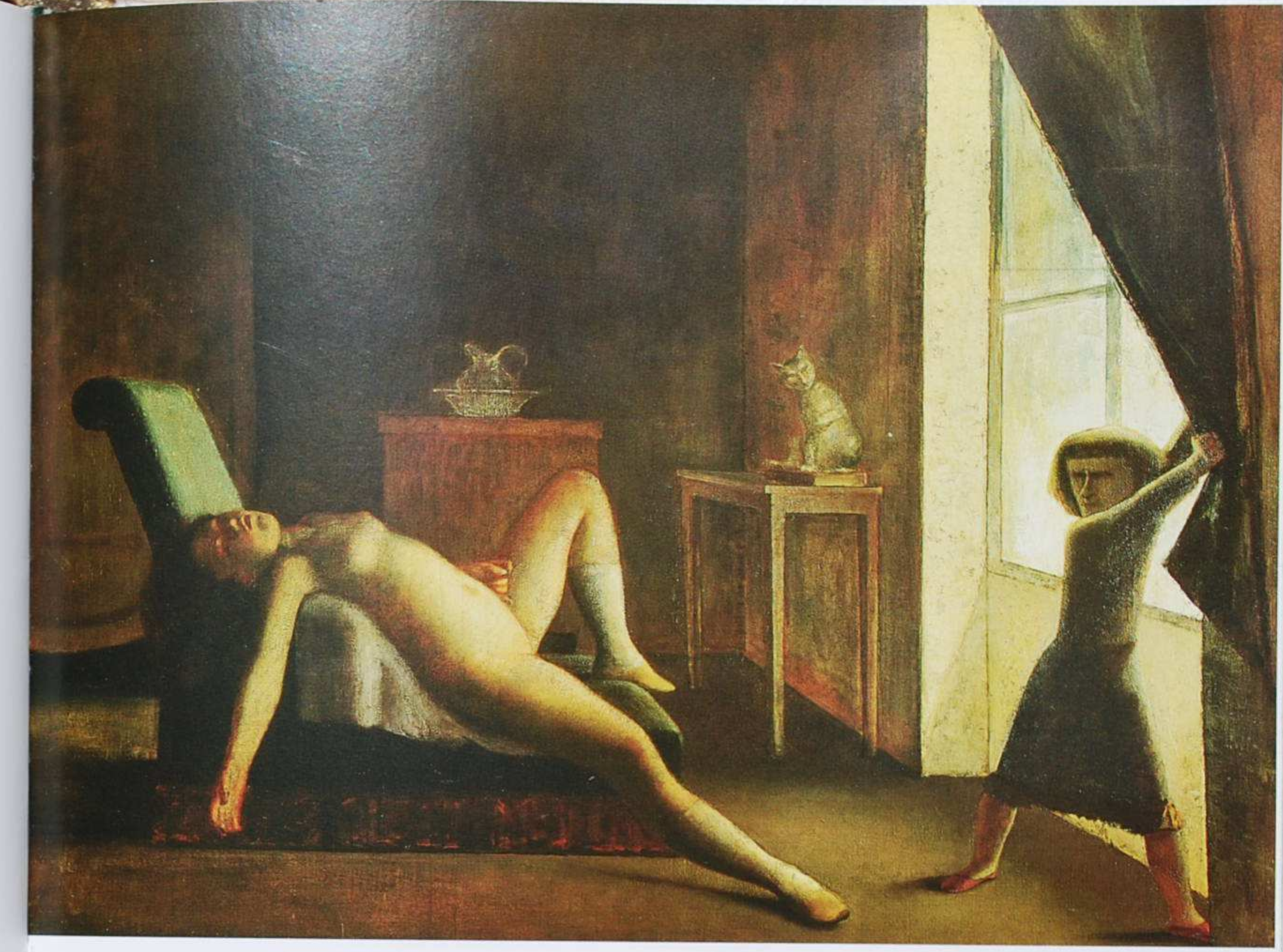
Sigmund Freud
O inquietante (1919)

Relaciona-se, sem dúvida, com a esfera do assustador, daquilo que gera angústia e horror, mas também é verdade que o termo nem sempre é usado num sentido claramente definido e, por isso, acaba por coincidir com tudo aquilo que, de uma maneira geral, provoca medo. (...)

O "inquietante" é aquela categoria do assustador que remete ao que é longamente conhecido, há muito familiar. (...) A palavra alemã *Unheimlich* [inquietante] é evidentemente o oposto de *heimlich* [doméstico], de *heimisch* [nativo] e, portanto, do que é familiar, e somos tentados a concluir que o "inquietante" é assustador justamente porque *não* é conhecido nem familiar. (...) Só podemos dizer que aquilo que é novo pode facilmente se tornar assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, mas, com certeza, nem todas. É preciso acrescentar algo ao que é novo e não-familiar para que ele se torne inquietante.

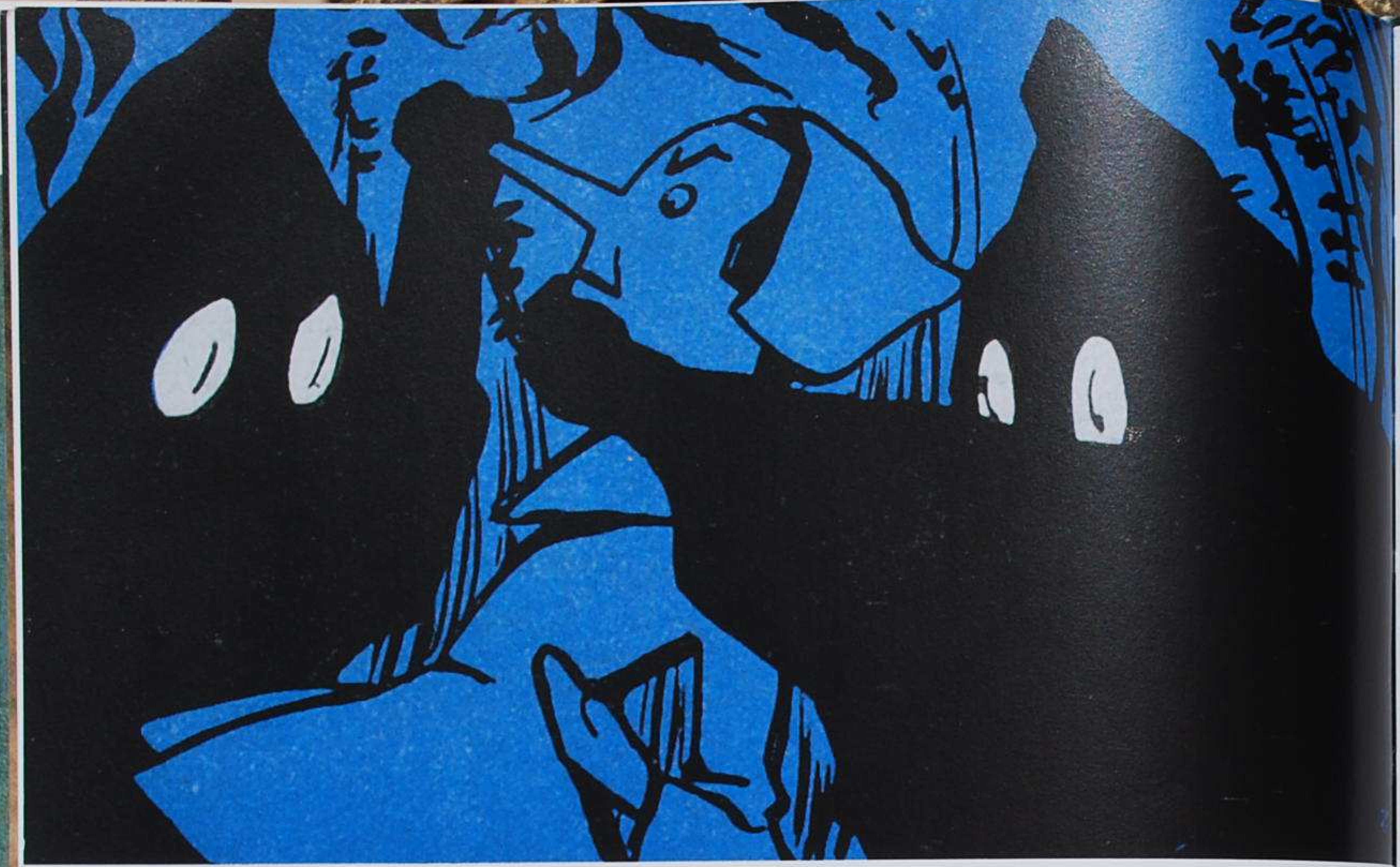
Freud admitia, com Jentsch, que o inquietante se apresenta sem dúvida como antítese de tudo aquilo que é confortável e tranqüilo, mas observava que nem tudo aquilo que é inusitado é inquietante; recordando Schelling, observava que parecia inquietante aquilo que constituía um *retorno do recalcado*, ou seja, algo esquecido que reaflora e, portanto, um inusitado que reaparece depois da remoção de algo anteriormente conhecido e que havia perturbado seja a nossa infância individual, seja a infância da humanidade (como o retorno de fantasias primitivas acerca de espectros e outros fenômenos sobrenaturais). Freud remetia o recalque individual a temores referentes à esfera sexual, particularmente o medo da castração, e não é por acaso que citava situações "góticas" como membros arrancados do corpo, cabeças decepadas ou pés que dançam sozinhos como eventos inquietantes.

A análise mais aprofundada era consagrada a *O homem de areia* de **Hoffmann**. No conto, um rapaz começa a ter pesadelos inexplicáveis a respeito de um misterioso conhecido de seu pai, que ele vê subindo as escadas de sua casa à noite e que identifica com o homem da história que sua mãe lhe contava, que vinha para jogar areia nos olhos das crianças que estão acordadas até que eles saltassem das órbitas. Freud afirmava que "a angústia de perder a visão é com freqüência um substituto do medo de castração".

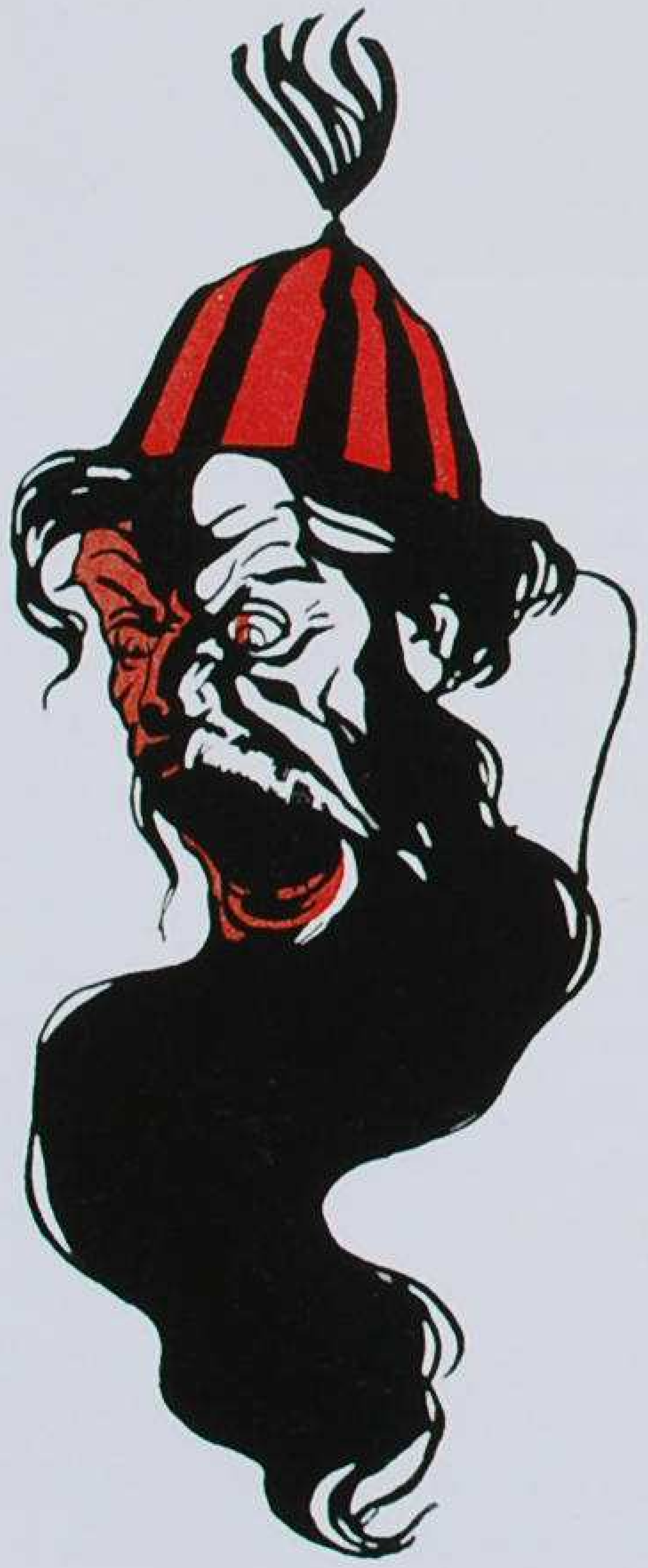


Balthus,
A câmara,
1952-1954,
coleção particular

No conto, já adulto, o protagonista apaixona-se por uma belíssima moça, Olímpia, que na realidade é um autômato. Nesta "incerteza intelectual" entre o inanimado e o vivente, reaflora uma outra situação infantil (desta feita não aterrorizante): o desejo ou a crença de que as bonecas possam adquirir vida. Roger Callois traça uma diferença entre *maravilhoso* e *fantástico* e associa o maravilhoso a todas as culturas nas quais *é natural (e não causa espanto) que eventos sobrenaturais ocorram*, até a crença em milagres. É o que acontece com as fábulas. Mas se uma criança (em circunstâncias normais) não se assusta quando ouve contar ou vê imagens de seres fabulosos, pode sofrer pesadelos terríveis se, em sonho ou num dorme-acorda agitado, mergulhada na escuridão, imagina a chegada do lobo ou tem a impressão de que a bruxa, sobre a qual fantasiou alegremente durante o dia, a espia pela janela. Neste sentido, a fábula sempre foi pródiga em horrores capazes de gerar obsessões infantis, basta pensar nas assustadoras aparições no *Pinóquio*, de **Collodi**, ou nas crueldades apresentadas com displicência em tantas fábulas ou histórias que se pretendiam educativas, como *Pedrinho Porco-espinho* (**Der Struwwelpeter**). E é por isso que autores como **Angela Carter** ou **Isabel Allende** remetem-se à fábula como momento terrível.



aqui e página seguinte
C. Collodi,
Le avventure
di Pinocchio,
ilustrado por
Attilio Mussino,
Florença,
Bemporad, 1911



Duas sinistras figuras

Carlo Collodi
Pinóquio, 10 (1883)

Virou-se para olhar e viu no escuro duas sinistras figuras negras embuçadas por inteiro em dois sacos de carvão, que corriam atrás dele aos saltos e na ponta dos pés, como se fossem dois fantasmas. (...)

Depois tentou fugir. Mas ainda não tinha dado o primeiro passo quando sentiu que o agarravam pelos braços, e ouviu duas vozes horríveis e cavernosas que lhe disseram:

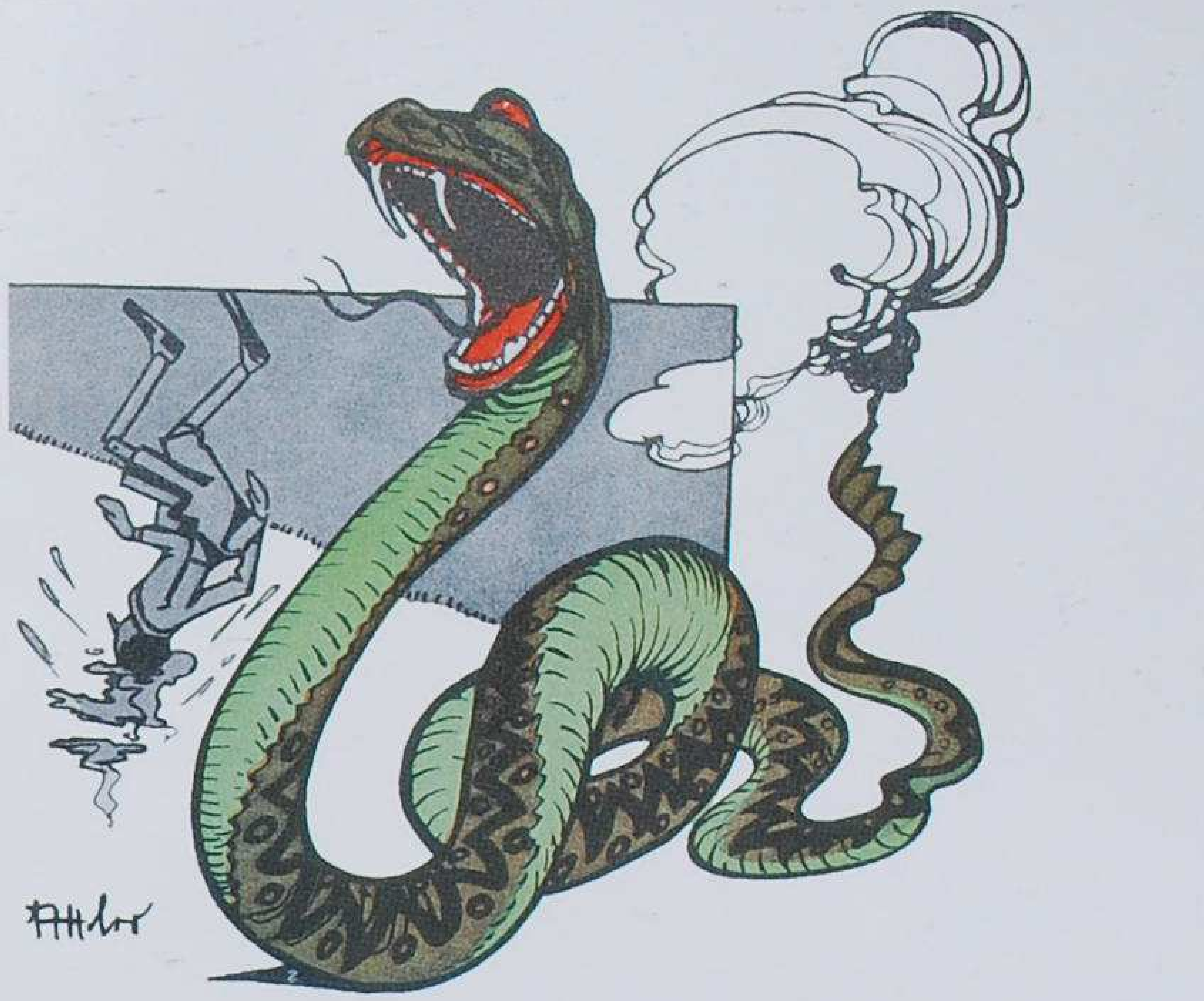
– A bolsa ou a vida! (...)

Então o assassino mais baixinho, sacando um facão, tentou metê-lo entre seus lábios como uma alavanca ou um cinzel.

Traga-fogo

Carlo Collodi
Pinóquio, 10 (1883)

Então saiu o titereiro, um homenzarrão tão feio que dava medo só de olhar. Tinha uma barbona negra como uma mancha de tinta, e tão comprida que descia do queixo até o chão. Basta dizer que, quando andava, pisava nela com os pés. A boca era larga como um forno, os olhos pareciam duas lanternas de vidro vermelho com a chama acesa por trás. E com as mãos estalava um grosso chicote feito de serpentes e rabos de raposa enrolados juntos.



A serpente

Carlo Collodi
Pinóquio, 20 (1883)

Dizendo isso, parou de repente assustado e deu quatro passos para trás. O que tinha visto?

Tinha visto uma enorme serpente atravessada na estrada, de pele verde, olhos de fogo e uma cauda pontiaguda de onde saía fumaça como de uma chaminé.

Impossível imaginar o medo da marionete. Afastando-se mais de meio quilômetro, sentou-se sobre um montinho de pedras, esperando que a serpente fosse de uma vez cuidar da sua vida e deixasse a estrada desimpedida.

Esperou uma hora, duas horas, três horas. Mas a serpente continuava lá e, mesmo de longe, via-se o brilho vermelho dos seus olhos de fogo e a coluna de fumaça que saía da ponta da cauda.

Então Pinóquio, calculando ter coragem suficiente, aproximou-se a poucos passos de distância e com vozinha doce, insinuante e fininha disse à serpente:

– Perdão, senhora serpente, poderia me fazer o favor de se afastar um pouco para o lado, quanto dê para eu passar?

Foi o mesmo que falar com a parede. Ninguém se mexeu. Então repetiu com a mesma vozinha:

– Gostaria que soubesse, senhora serpente, que estou indo para casa, onde meu pai está me esperando, e faz muito tempo que não o vejo!... Incomoda-se, então, que eu siga o meu caminho?

Esperou um sinal de resposta, mas a resposta não veio. Ao contrário, a serpente, que até então parecia alegre e cheia de vida, ficou imóvel e quase enrijecida. Os olhos se fecharam, e a cauda parou de fumegar.

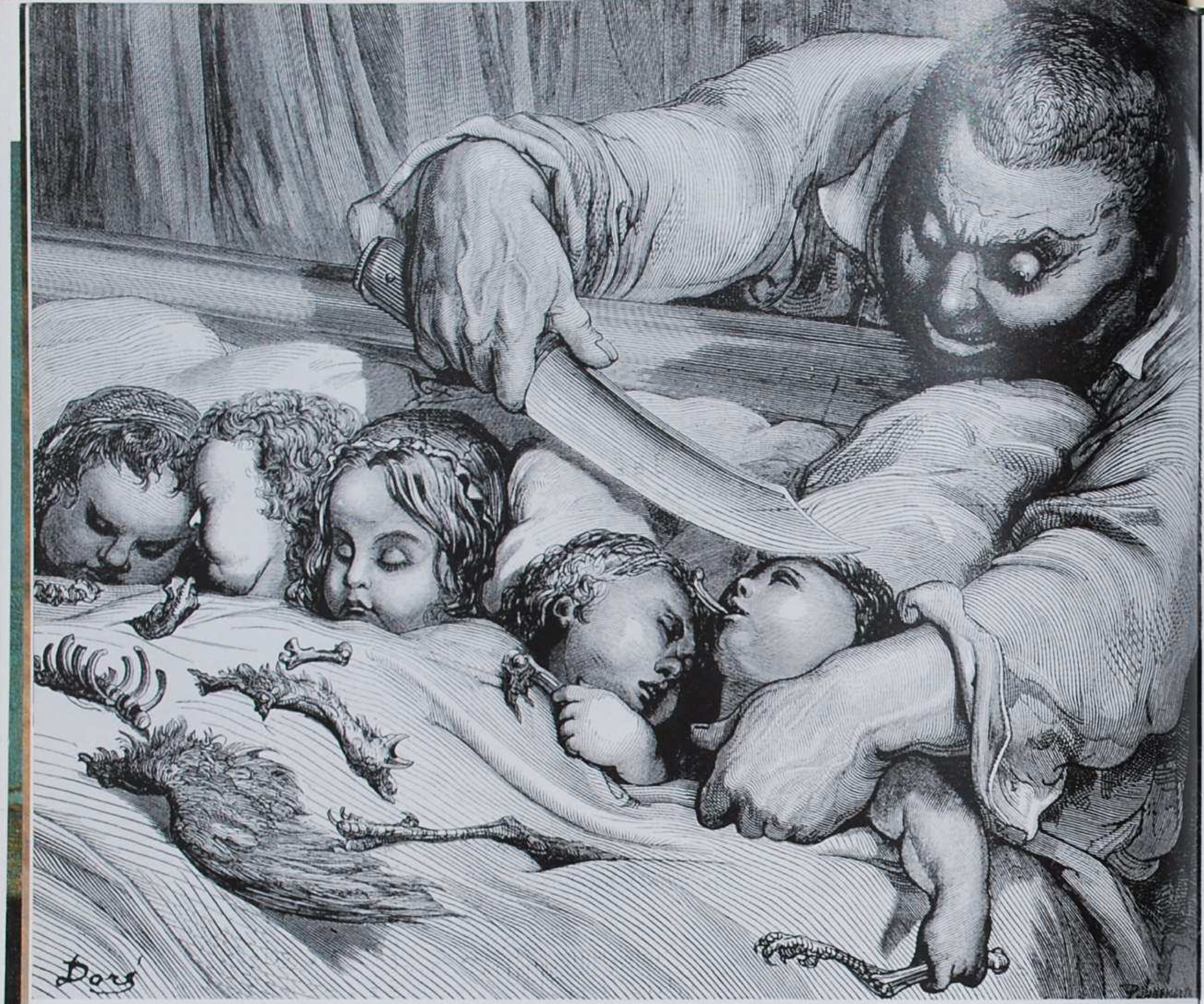
– Será que morreu?... – disse a marionete esfregando alegremente as mãos. E sem demora começou a passar por cima dela para alcançar o outro lado da estrada.

Mas ainda não tinha acabado de levantar a perna, quando a serpente se ergueu de repente saltando como uma mola, e Pinóquio, ao recuar assustado, tropeçou e caiu no chão.

E caiu tão de mau jeito, que ficou com a cabeça fincada na lama da estrada e com as pernas levantadas no ar.

Vendo aquela marionete de cabeça para baixo que esperneava sem parar, a serpente foi tomada por um ataque de riso tão forte, que riu, riu, riu, até que afinal, de tanto rir, o esforço arrebentou-lhe uma veia no peito.

E desta vez morreu mesmo.

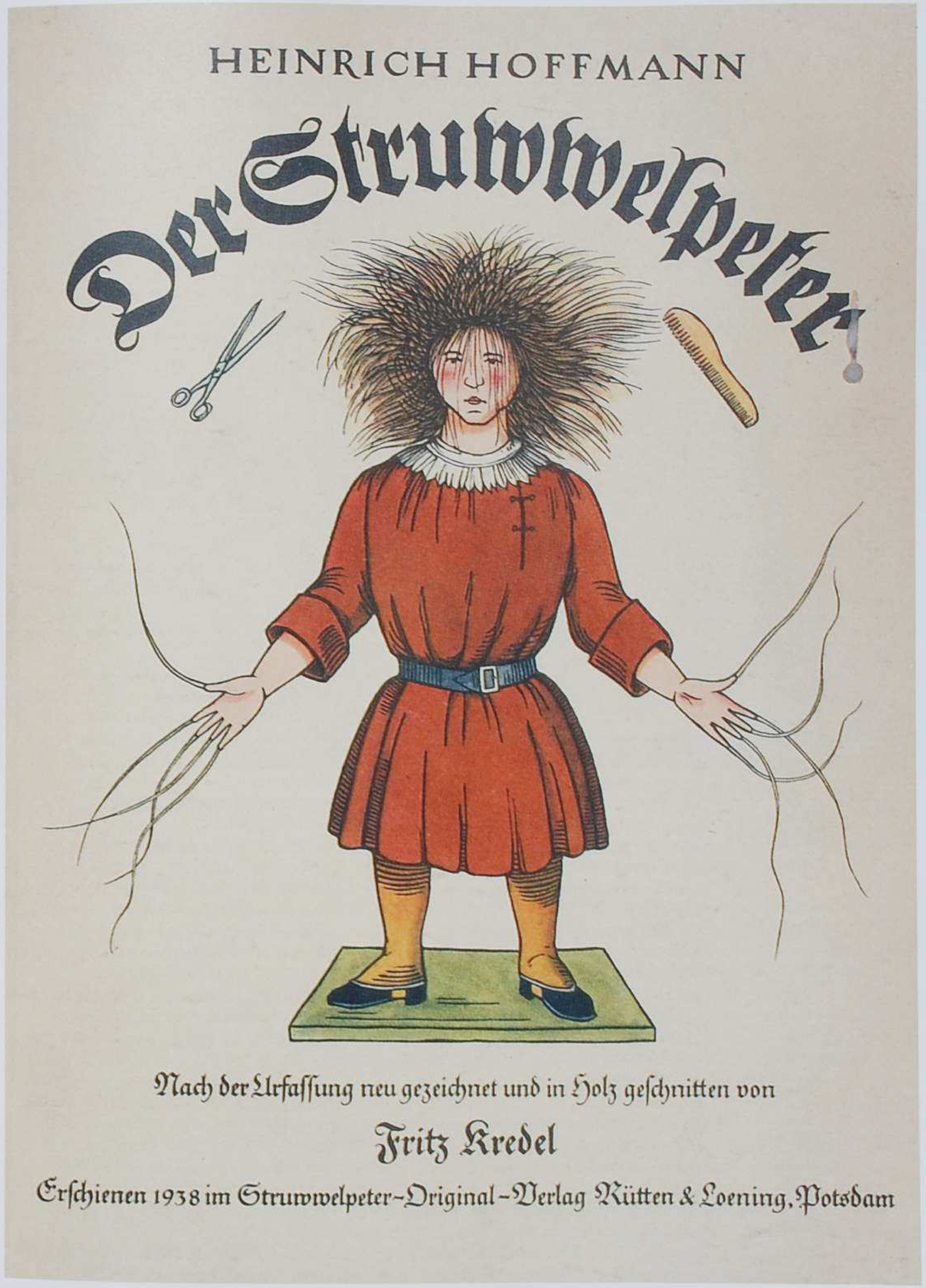


Gustave Doré,
ilustração para a fábula
O Pequeno Polegar,
em *Contes de Perrault*,
Paris, Hertzel, c. 1862

em face
Heinrich Hoffmann,
Der Struwwelpeter,
ed. Potsdam, 1938

O homem de areia
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
O homem de areia (1816)

"É um homem mau que aparece para as crianças que não querem ir para a cama e joga punhados de areia em seus olhos até que estes saltem das órbitas, cobertos de sangue; então ele os guarda em um saco e os leva para a Lua, onde seus filhos os comem; é lá que eles moram, em um nicho, têm bico adunco de coruja e o usam para arrancar os olhos das crianças travessas." Desde então, formei uma imagem horrenda do Homem de Areia; e à noite, quando ouvia barulho na escada, tremia de pavor e espanto. Minha mãe não conseguia tirar de mim senão palavras balbuciadas entre lágrimas: "O Homem de Areia! O Homem de Areia!" Eu corria para o quarto e me atormentava a noite inteira com aquela medonha visão. (...) Um passo bem mais nítido agora, bem próximo, bem próximo da porta, uma batida na maçaneta, e eis que a porta se abre com ruído! Esforçando-me para recobrar a coragem, espio com cautela. O Homem de Areia está postado no centro do escritório, diante do meu pai, o brilho claro das luzes incidindo em cheio em seu rosto! O Homem de Areia, (...) não é senão o velho advogado Coppelius, que às vezes vem almoçar conosco. (...) Imagina um homem alto, de ombros largos, com uma cabeça exageradamente grande, cara amarelada, quase ocre, sobrancelhas cerdosas e grisalhas, sob as quais brilham uns olhos penetrantes, verdes como os de um gato, e com um nariz comprido que lhe cai por cima do lábio superior. Sua boca torta geralmente se contorce em um sorriso maligno, então aparecem duas manchas vermelhas em suas bochechas, e um estranho sibilar lhe sai por entre os dentes cerrados.



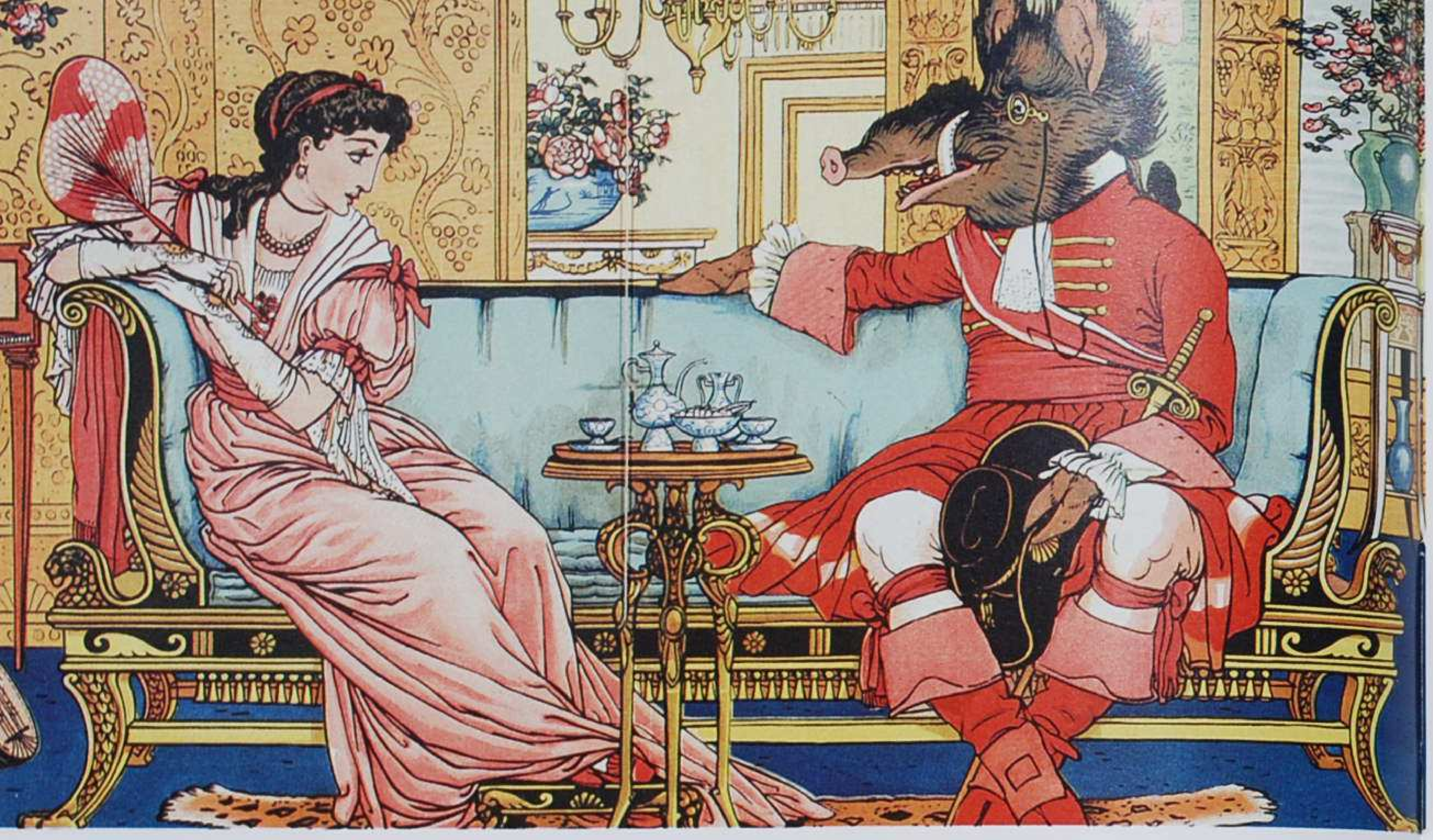
HEINRICH HOFFMANN

Der Struwwelpeter

Nach der Urfaſſung neu gezeichnet und in Holz geſchnitten von

Fritz Kredel

Erſchienen 1938 im Struwwelpeter-Original-Verlag Rütten & Loening, Potsdam



Walter Crane,
ilustração para
A Bela e a Fera,
Londres, Routledge,
c. 1870

A menina, o lobo, a avó

Angela Carter
O lobisomem (1979)

Fieiras de alho penduradas na porta afastam os vampiros. Se um menino com os olhos azuis nascer virado ao contrário na noite de são João, dizem que terá o dom da adivinhação. Quando descobrem uma bruxa – alguma velha que consegue fazer seu queijinho curado, enquanto os vizinhos malogram, ou uma outra que tem um gato preto que – oh, sinistro presságio! – *a segue por toda parte*, desnudam a infame e saem à caça de sinais, daquele terceiro mamilo que o demônio a seu serviço suga (...)

Vá até a casa da vovó, que anda doente. Leve os biscoitos de aveia que assei para ela na chapa do fogão e uma terrina de manteiga. Obediente, a menina cumpre as ordens da mãe – cinco milhas de cansativo caminho pela floresta; não se afaste da trilha, cuidado com os ursos, javalis, com os lobos famintos. (...)

Quando ouviu o uivo apavorante do lobo, deixou os presentes caírem, agarrou o facão e virou-se para o bicho.

Era enorme, os olhos vermelhos, a goela cinzenta escorrendo baba; qualquer um que não fosse filho de um montanhês morreria de susto diante daquela aparição. Atacou direto na garganta, como os lobos costumam fazer, mas ela vibrou-lhe um poderoso golpe com o facão do pai, amputando a pata direita anterior. (...)

Mas não era mais uma pata de lobo. Era uma mão, amputada no pulso, uma mão endurecida pelo trabalho e que a idade havia coberto de manchas. No anular, uma aliança nupcial, no indicador uma verruga. Pela verruga, compreendeu que se tratava da mão de sua avó. (...)

Ergueu o lençol mas de repente a velha despertou e começou a se debater, a gritar como se estivesse fora de si. Mas a menina era robusta e estava armada com o facão de caça do pai; conseguiu conter a avó o suficiente para ver o que estava lhe causando a febre. Lá onde deveria estar a mão direita, havia apenas um coto e já muito infeccionado.

A menina fez o sinal-da-cruz e deu um grito tão grande que os vizinhos ouviram e acorreram num segundo. No primeiro olhar, reconheceram na verruga um mamilo de bruxa; arrastaram a anciã, assim como estava, de camisola, pela neve afora, empurrando sua velha carcaça a pauladas até a borda da floresta, onde apedrejaram-na até a morte.

Depois disso, a menina foi viver na casa da avó, feliz e contente.

O Mágico de Oz,
1939,
direção de
Victor Fleming

A Bruxa Malvada do Oeste

L. Frank Baum
O Mágico de Oz, 12 (1900)

Como ninguém conseguiu matá-la até hoje, pensei naturalmente que os tinha capturado como escravos, como fez com os outros forasteiros. Mas, atenção! É uma bruxa malvada e cruel e certamente não vai deixar que a matem com facilidade. (...)

Ora, a Bruxa Malvada do Oeste tinha um olho só, mas potente como um telescópio, e conseguia enxergar a qualquer distância. Assim, sentada na porta de seu castelo, virando a cabeça ao acaso, viu Dorothy deitada, dormindo com todos os seus amigos ao redor.

Estavam a muitas milhas dali, mas a Bruxa Malvada ficou furiosa ao vê-los em seus domínios e, imediatamente, soprou um apito de prata que estava sempre pendurado em seu pescoço.

Na mesma hora, um bando de lobos enormes apareceu. Tinham patas muito longas, olhos ferozes e dentes aguçados.

– Vão até lá – ordenou a Bruxa – e acabem com aqueles forasteiros (...)

– Oh, mais alguns minutos e estarei completamente derretida, e você será a dona desse castelo! Sempre fui muito má quando estava viva e nunca poderia imaginar que uma menininha feito você pudesse me matar e botar um ponto final nas minhas maldades! Veja só! É o fim!

Com essas palavras a Bruxa se transformou numa massa líquida, informe e escura que começou a escorrer pelo chão bem esfregado da cozinha. Vendo que já não restava nem sinal de sua inimiga, Dorothy jogou um outro balde d'água naquela poça e varreu tudo porta afora.

Tenho medo de mim
Guy de Maupassant
Ele? (1883)

Não tenho medo de um perigo. Se um homem entrasse, matá-lo-ia sem um estremecimento. Não tenho medo de fantasmas; não creio no sobrenatural. Não tenho medo dos mortos; creio no aniquilamento definitivo de cada ser que desaparece.

E daí?... Sim, e daí?... Pois bem, tenho medo de mim mesmo! Tenho medo do medo; medo dos espasmos do espírito que se aterroriza, medo daquela horrível sensação de pavor incompreensível (...) Tenho medo das paredes, dos móveis, dos objetos familiares que se animam, para mim, em uma espécie de vida animal. Tenho medo sobretudo da horrível perturbação de meu pensamento, da razão que me escapa enevoada, dispersa por uma misteriosa e invisível angústia.

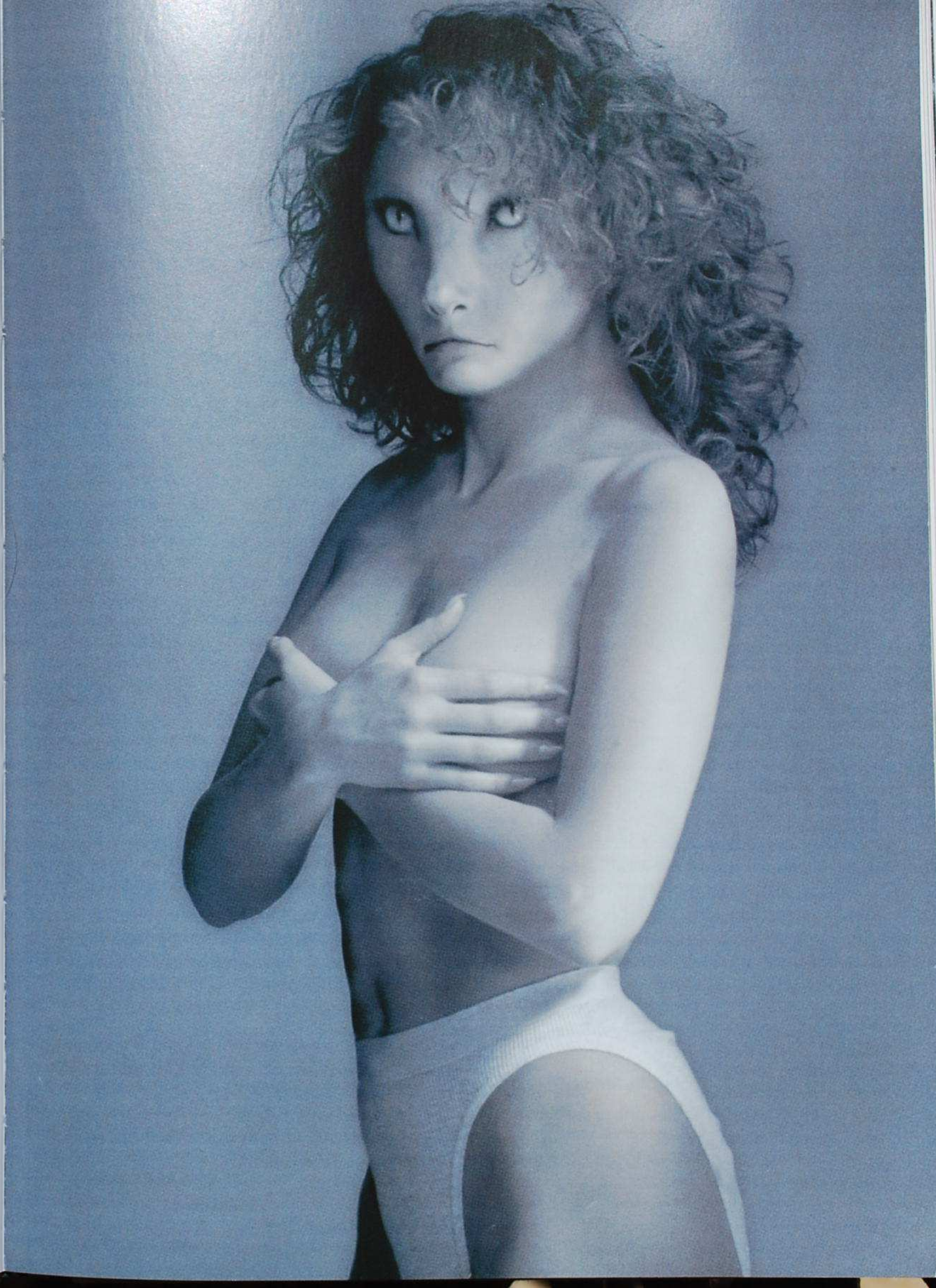
Fantasmas
Montagne Rhodes James
Quis est iste qui venit (1904)

É difícil que o leitor possa imaginar a sensação atroz que tomou conta do professor quando viu uma figura se sentar de improviso sobre aquilo que ele tinha tudo para crer que fosse uma cama vazia. Ficou de pé num salto só e precipitou-se para a janela, onde se encontrava a única arma de que dispunha, o guarda-chuva que tinha usado para prender a cortina. Um instante depois, percebeu que havia cometido um erro gravíssimo, pois o personagem saído da cama, com um movimento rápido e silencioso, deslizou para o chão e veio se plantar, de braços abertos, no meio do quarto, bem diante da porta. Parkins olhava para ele com uma sensação de horripilante estupefação. Por alguma inexplicável razão, a idéia de passar a seu lado, alcançar a porta e fugir era-lhe insuportável; em hipótese alguma – e não sabia por quê – poderia suportar tocá-lo; quanto a se deixar tocar por ele, preferia se jogar pela janela. (...) Mas agora a figura havia começado a avançar curvada para a frente e de repente ele compreendeu, com alívio e ao mesmo tempo com horror, que devia ser cega, pois andava tateando e balançando os longos braços moles, em passos cuidadosos e incertos (...) Pelo que pude entender, causou-lhe impressão sobretudo o rosto, um rosto monstruoso *feito de lençóis enrolados.*

Freud reconhecia que sua identificação do inquietante com o retorno do recalcado referia-se à vida cotidiana, mas que, na arte, "para obter efeitos inquietantes, existe uma quantidade de meios dos quais a vida não pode dispor". Vejamos, por exemplo, *A volta do parafuso* de Henry James (1898), que nos mostra que, na segunda metade do século XIX, quando os mecanismos ordinários do romance gótico já não conseguiam horrorizar leitores mais espertos, se fez uso de mecanismos mais refinados. São entregues a uma jovem governanta, em uma antiga residência campestre, um menino e uma menina de extraordinária sensibilidade, graça e doçura, mas pouco a pouco a mulher começa a perceber que as duas crianças não são tão inocentes como parecem e mantêm relações com os sinistros fantasmas de um criado e de uma governanta anterior. Tudo acontece em uma atmosfera de pesadelo e o leitor pode suspeitar que aquilo não passa de uma paranóia da professora, porém não consegue "entender" certos fatos que, ao que tudo indica, acontecem realmente.

Retomando Freud, Callois escreve que o *fantástico* como inquietante manifesta-se em uma cultura na qual já se acredita que o milagre não é possível e que tudo *deveria* encontrar uma explicação segundo as leis da natureza e que, portanto, o tempo não pode voltar atrás, um indivíduo não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, os objetos não têm vida, homens e animais têm características diversas.

REG. 110.163



em face
Daniel Lee,
Jurado n. 4
(Espírito raposa),
1994, Linz,
Oberösterreichische
Landesmuseum

Drácula, 1992,
direção de
Francis Ford Coppola

página 325
Salvador Dalí,
Gala e o Angelus de Millet precedem a chegada iminente das anamorfoses cônicas,
1933, Ottawa,
National Gallery
of Canada

página 326
Nosferatu,
1922,
direção de Friedrich
Wilhelm Murnau

página 327
Edvard Munch,
Vampiro,
1893-1894,
Oslo, Munch-museet

Logo o inexplicável aparece quando não encontramos mais um quarto ou uma estrada que conhecíamos muito bem, quando os mesmos fatos se reproduzem várias vezes, um manequim anima-se, o que se acreditava ser um sonho ou um pesadelo revela-se real, espectros aparecem ou se tem a suspeita de que alguns indivíduos são capazes de lançar mau-olhado. O ápice do inexplicável inquietante é a aparição de um sósia, ou seja, do *duplo*. Encontramos sósias em **Gogol**, **Gautier**, **Poe**, entre outros, e a experiência é ainda mais angustiante quando, como em **Dostoievski**, todos os outros consideram ou parecem considerar a coisa óbvia e aceitável. Freud lembrava que se na Antiguidade (quando o faraó mandava esculpir sua própria imagem para garantir uma espécie de sobrevivência) o duplo era garantia de imortalidade, numa fase em que é superado o narcisismo primário do ser primitivo e da criança o fenômeno transforma-se em um aviso de morte.
Um caso bastante popular do inquietante é o vampirismo. Hoje a literatura e o cinema remetem-se, em geral, ao arquétipo do *Drácula* de **Bram Stoker** (1897), mas o tema da criatura que chupa o sangue alheio para continuar sua atribulada vida além-túmulo provém de antigas lendas. O vampiro gera angústia não tanto quando se manifesta como ser-morcego de caninos injetados de sangue, pois em tal caso desencadeia tão-somente medo, mas quando há dúvidas acerca do vampirismo de alguém.

O Orco,
Parque dos monstros
de Bomarzo,
c. 1540

A *suspeita* como geradora de inquietude pode ser vista em certa pintura contemporânea quando uma simples casa, isolada na paisagem e sob uma luz ambígua, torna-se *haunted*, carrega-se de significados ameaçadores e malignos (na narrativa, ver **Blackwood**).
Mestre da suspeita é o **Kafka** do *Processo*, mas às vezes (como em *Metamorfose*), inquietante não é tanto o horror exibido e descrito (um homem acorda transformado em um inseto nojento), mas o fato de que os familiares considerem o evento embaraçador, mas totalmente natural e não *suspeitem* nenhuma alteração da ordem das coisas – enquanto nós *suspeitamos* que o conto se refere à nossa aquiescência diante do mal que nos cerca. Temos, enfim, o *retorno dos mortos*. Rosenkranz já dedicava uma análise ao espectral na *Estética do feio* (III). A morte enquanto tal ainda não é espectral. "Podemos velar imperturbáveis ao lado de um cadáver. Mas se um hálito de vento movesse seu sudário ou o oscilar da luz de uma vela torna incertos seus traços, então a idéia pura e simples da vida do morto (...) tem em si alguma coisa de espectral." O fantasma não tem a tranqüila obviedade dos lêmures da Antiguidade, dos demônios, dos anjos ou das criaturas fabulosas, que são o que são desde o início. O aparecimento do falecido vindo do além (mesmo quando desejamos que ainda vivesse) assume o caráter de uma "espantosa anomalia".

O sósia

Fiodor Dostoievski

O sósia, 5

Logo pôde distinguir as feições daquele que se aproximava. Não conteve um grito de surpresa e de horror, ao mesmo tempo em que sentia frouxas as pernas. (...)

O homem parou a uns dez passos de distância, exatamente debaixo de um lampião, cuja claridade lhe iluminava o rosto. Parou e voltou-se com ar de impaciência, esperando que Goliádkin lhe dissesse o que queria. Mas este apenas conseguiu balbuciar em voz trêmula: – Queira perdoar-me, senhor. Foi um engano. Enganei-me. (...) Tinha a impressão de ter reconhecido o estranho. Não era só isto, porém.

O pior era que sabia que o conhecia; conhecia-o até muito bem. Tinha-o visto noutra ocasião... Sim, tinha-o visto em algum lugar e não fazia muito tempo... (...)

Ainda mais: conhecia muito bem aquele indivíduo e até sabia o seu nome completo. Sem embargo, por preço nenhum deste mundo, diria aquele nome (...) O desconhecido detivera-se exatamente na frente da casa em que nosso herói habitava. Ouviu-se o tinir da campainha debaixo do arco da entrada e, logo depois, o ranger do ferrolho. Um segundo depois, também Goliádkin chegava à casa (...) Entretanto, o desconhecido, que Goliádkin ia seguindo, parecia conhecer todas as peculiaridades do caminho íngreme, como se ali morasse havia muito.

Galgava os degraus sem vacilar, como se estivesse familiarizado com cada um deles. (...). Inteiramente fora de si, Goliádkin entrou em casa. Sem deixar o chapéu e a capa no vestíbulo, parou, como ferido por um raio, no umbral da porta do quarto. (...) O desconhecido estava ali, sentado na sua frente, também com o chapéu na cabeça e a capa nos ombros. Ria mansinho, olhava para ele, e fazia acenos amistosos com a cabeça. (...) Havia reconhecido o seu visitante noturno, amigo e inimigo ao mesmo tempo.

Não era outro senão ele mesmo...

O homem que avistava, a rir para ele, era o próprio Goliádkin, a sua imagem, a sua figura, a sua personalidade em todos os sentidos. Mais do que um sósia, era seu duplo, o desdobramento dele mesmo.

O duplo como nariz

Nicolai Gogol

O nariz (1835)

Súbito parou, pregado no chão. Um acontecimento incompreensível desenrolava-se diante dos seus olhos. Um landau acabara de parar diante da porta de uma casa.

A portinhola se abriu e um personagem trajando uniforme desceu todo curvado do veículo e subiu a escada de quatro em quatro degraus. Quais não foram a surpresa e o terror de Kovaliov ao reconhecer neste personagem... seu próprio nariz! (...)

Senhor, replicou Kovaliov num tom muito digno, eu não sei que sentido dar às suas palavras... O caso é no entanto bastante claro... Enfim, senhor... o senhor não é meu próprio nariz?

O nariz considerou o major com um ligeiro franzir de sobrancelhas.

"O senhor se engana, pertenço apenas a mim mesmo."

Dupla sorte

Théophile Gautier

O cavaleiro duplo (1840)

O pequeno Oluf é um menino muito estranho: em sua pele branca e vermelha parecem conviver dois meninos de caráter oposto: num dia é bom como um anjo, no outro é mau como um demônio, morde o seio da mãe e arranha com as unhas o rosto da ama. (...)

Que coisa estranha, Oluf sentia os golpes infligidos ao cavaleiro desconhecido, padecia os ferimentos que provocava e os que recebia. Sentira um grande frio no peito, como se uma lâmina o tivesse penetrado e buscasse o coração e, no entanto, naquela altura a couraça não estava furada. Apenas o braço direito estava ferido. Estranho duelo, no qual o vencedor sofria tanto quanto o vencido, no qual dar ou receber eram a mesma coisa.

Reunindo as forças, Oluf fez voar com um revés o elmo terrível de seu adversário. Que horror! O que viu o filho de Edwige e Loddorg? Viu-se a si mesmo diante dos olhos: um espelho seria menos fiel. Lutara contra o próprio espectro, contra o cavaleiro da estrela vermelha.

O espectro soltou um imenso grito e desapareceu.

A luta com o duplo

Edgar Allan Poe

William Wilson (1839)

O confronto foi breve. Frenético, eu delirava todos os furores, e sentia em meu braço a energia e a força de uma multidão. Em poucos segundos, forcei-o contra a parede de madeira e, tendo-o assim à minha mercê, mergulhei a espada em seu peito repetidas vezes, com uma fúria atroz. Naquele momento, alguém mexeu no ferrolho da porta. Apressei-me para impedir uma intrusão e logo voltei a meu moribundo antagonista. Mas que língua humana poderia retratar com propriedade o estupor, o horror que então se apossou de mim, diante daquele espetáculo? O breve instante em que desviara o olhar fora suficiente para causar uma mudança total do outro lado do aposento. Um grande espelho – em meu desvario, era o que parecia – aparecera naquele lugar; e, quando me aproximava do terror extremo, minha própria imagem, o rosto pálido, mergulhada em sangue, veio a meu encontro com passo vacilante. Era o que parecia, mas não era. Era o meu antagonista – era Wilson que estava diante de mim, nos estertores do fim.

A máscara, o manto jaziam no chão, onde ele os jogara.

Não havia uma linha, um traço sequer de seus intensos e singulares lineamentos que não fossem, em perfeita identidade, absolutamente meus! Era Wilson; mas já não falava mais num sussurro e cheguei a pensar que eu mesmo estivesse falando quando disse:

"Venceste, e eu me rendo. Mas, doravante, tu também estás morto – morto para o mundo e para suas esperanças. Em mim, tu vivias – e, em minha morte, verás, nesta imagem que é também a tua, quão completamente assassinaste a ti mesmo."

Encontro com o Conde Drácula

Bram Stoker
Drácula, II e III (1897)

O rosto era aquilino, acentuadamente aquilino, com a arcada orbital bem pronunciada sobre o nariz fino, em contraste com as narinas particularmente dilatadas. A testa era alta, arredondada, e os cabelos, em geral abundantes, mostravam-se escassos em torno das têmporas. As sobrancelhas eram densas, quase se encontrando sobre o nariz, com pêlos ásperos que se enroscavam em tufos. A boca, até onde era visível sob a densidade do bigode, era dura, de aspecto cruel, com dentes brancos e pontiagudos, salientes sobre os lábios cujo rubor demonstrava um vigor surpreendente para um homem daquela idade. Quanto ao resto, as orelhas eram pálidas e muito pontudas nas extremidades. A mandíbula era larga e forte e as faces eram firmes, mas afiladas. (...)

Quando o Conde se inclinou sobre mim e suas mãos me tocaram, não pude conter um calafrio. É possível que tudo fosse provocado por seu mau hálito, mas o certo é que uma horrível sensação de náusea me invadiu, tão forte que, por mais que fizesse, não consegui controlar (...)

O que vi era a cabeça do Conde saindo pela abertura da janela. Não dava para ver seu rosto. Reconheci-o, porém, pelo talhe do pescoço e pelo movimento dos ombros e braços. De qualquer maneira, não poderia me enganar a respeito daquelas mãos, cujas características já estudara tantas vezes. O que é surpreendente é que, de início, fiquei interessado e levemente divertido, pois é extraordinário como um homem feito prisioneiro pode se distrair com ninharias. Mas esta primeira impressão não tardou a se converter em repugnância e terror quando eu vi o homem emergir por inteiro de dentro da janela e deslizar pela parede do castelo de ponta-cabeça, pendurado sobre o abismo vertiginoso, com o manto a flutuar em torno do corpo como monstruosas asas negras. De início, não acreditei nos meus olhos. Pensei que fosse alguma miragem produzida pelo luar ou um estranho jogo de sombras. Mas continuei olhando e percebi que não era ilusão. Podia ver os dedos e os artelhos firmarem-se nos ângulos das pedras, postos a descoberto pela ação do tempo.

E, aproveitando assim cada saliência e cada irregularidade, seu corpo rastejava para baixo numa velocidade incrível, tal como uma lagartixa desliza pelas paredes. (...)

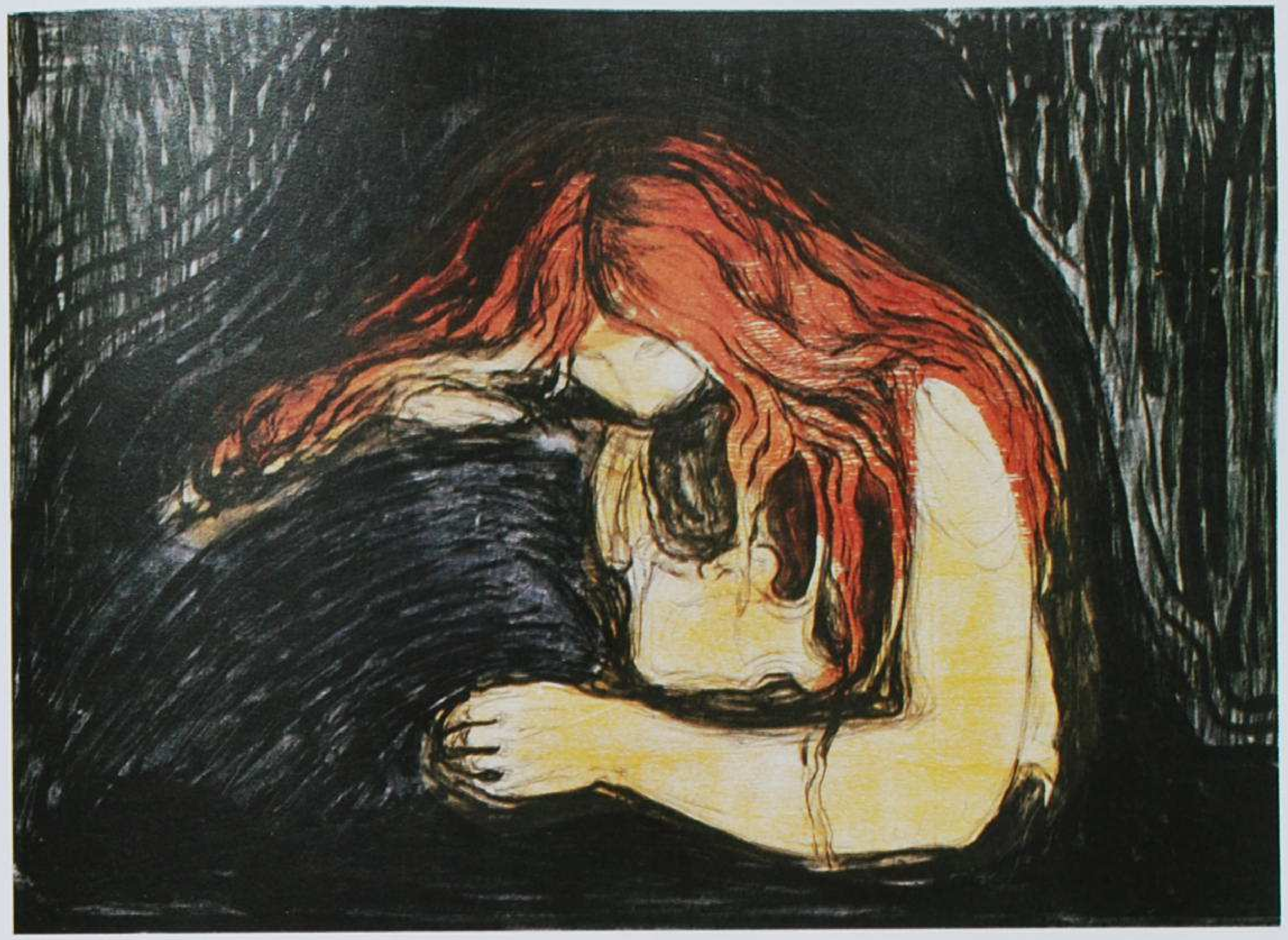
De pé, diante de mim e banhadas pelo luar, estavam três jovens mulheres, verdadeiras damas pelas vestes e atitudes. Num primeiro momento, julguei estar sonhando, pois, apesar do luar, nenhuma das três projetava a menor sombra sobre o chão. Aproximaram-se de onde eu estava, olharam-me por alguns instantes, e puseram-se a sussurrar entre si. Duas eram morenas e, como o Conde, tinham narizes aquilinos e olhos grandes e penetrantes, que pareciam quase vermelhos em contraste com a luz pálida da lua. A terceira era dotada de rara beleza – o que de mais belo se possa imaginar – e a grande massa ondeada de seus cabelos dourados realçava uns olhos cor de safira. Tive a impressão de que conhecia aquele rosto e de que estava relacionado com algum temor onírico, mas na hora não consegui lembrar onde e como.

As três exibiam cândidos dentes brilhantes, que cintilavam como pérolas sobre o rubi de seus lábios voluptuosos. O que sentia por elas me inquietava, numa mistura de desejo e temor mortal. Percebia em meu coração um perverso, ardente desejo de ser beijado por aqueles lábios vermelhos. (...) Não ousava erguer as pálpebras, mas podia ver perfeitamente por entre os cílios.

A moça ajoelhou-se e curvou-se para mim, num ávido êxtase. Havia nela uma deliberada volúpia, tão arrebatadora quanto repulsiva e, à medida que dobrava o pescoço, ela lambia os lábios como um animal.

À luz do luar, pude ver a saliva brilhando sobre os lábios vermelhos e a língua escarlate serpenteando sobre os alvos dentes pontiagudos.

Mais e mais, sua cabeça foi descendo, os lábios foram se distanciando da boca e do queixo até parecerem prestes a se fechar sobre minha garganta. Minha pele arrepiou-se como acontece quando uma mão se aproxima para fazer cócegas... perto, cada vez mais perto. Então senti o toque macio dos lábios molhados e frementes sobre a pele sensível da garganta e o duro contato de dois dentes pungentes, que apenas me tocaram e pararam. Fechei os olhos num êxtase de langor e esperei, esperei com o coração que batia descompassado.



Túrgido de sangue

Bram Stoker
Drácula, III (1897)

O Conde jazia em seu caixão, mas parecia que sua juventude fora quase restaurada. Os bigodes e os cabelos brancos agora exibiam a cor escura do ferro. As maçãs do rosto estavam mais cheias e a alvura da pele deixava transparecer um tom avermelhado. A boca estava mais corada do que nunca (...) Os olhos encovados e ardentes pareciam repousar em órbitas mais carnudas e túrgidas. Aquela horrível criatura regurgitava de sangue; jazia como uma lúrida sanguessuga, exausta em sua plenitude (...) Não tinha armas a meu alcance, mas peguei a pá usada pelos trabalhadores para encher as caixas de terra, ergui-a bem no alto e golpeei com todas as minhas forças o rosto maligno. Mas antes que o atingisse, a cabeça virou-se e aqueles olhos de fogo pousaram sobre mim, chamejantes e monstruosos como os do basilisco.

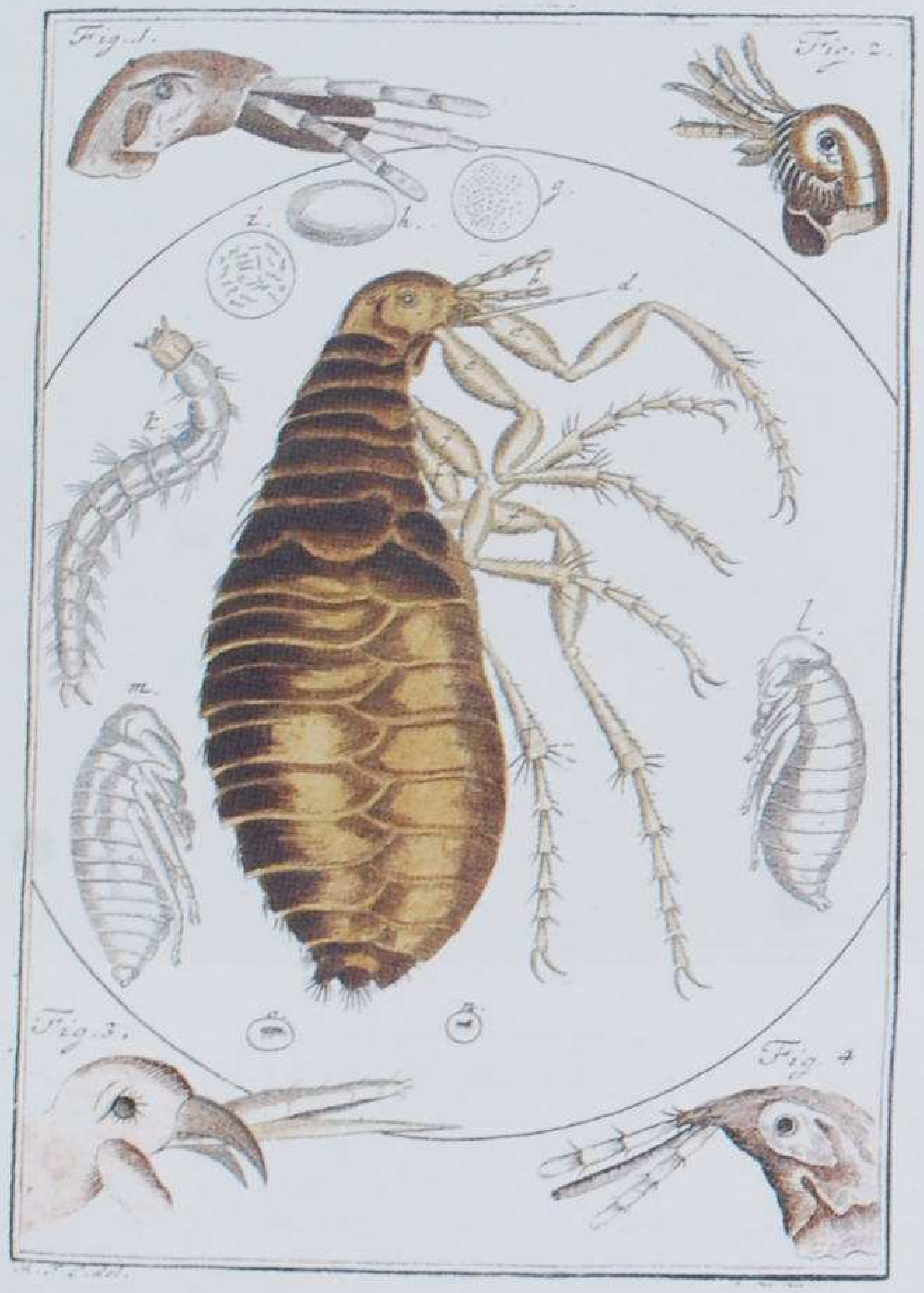
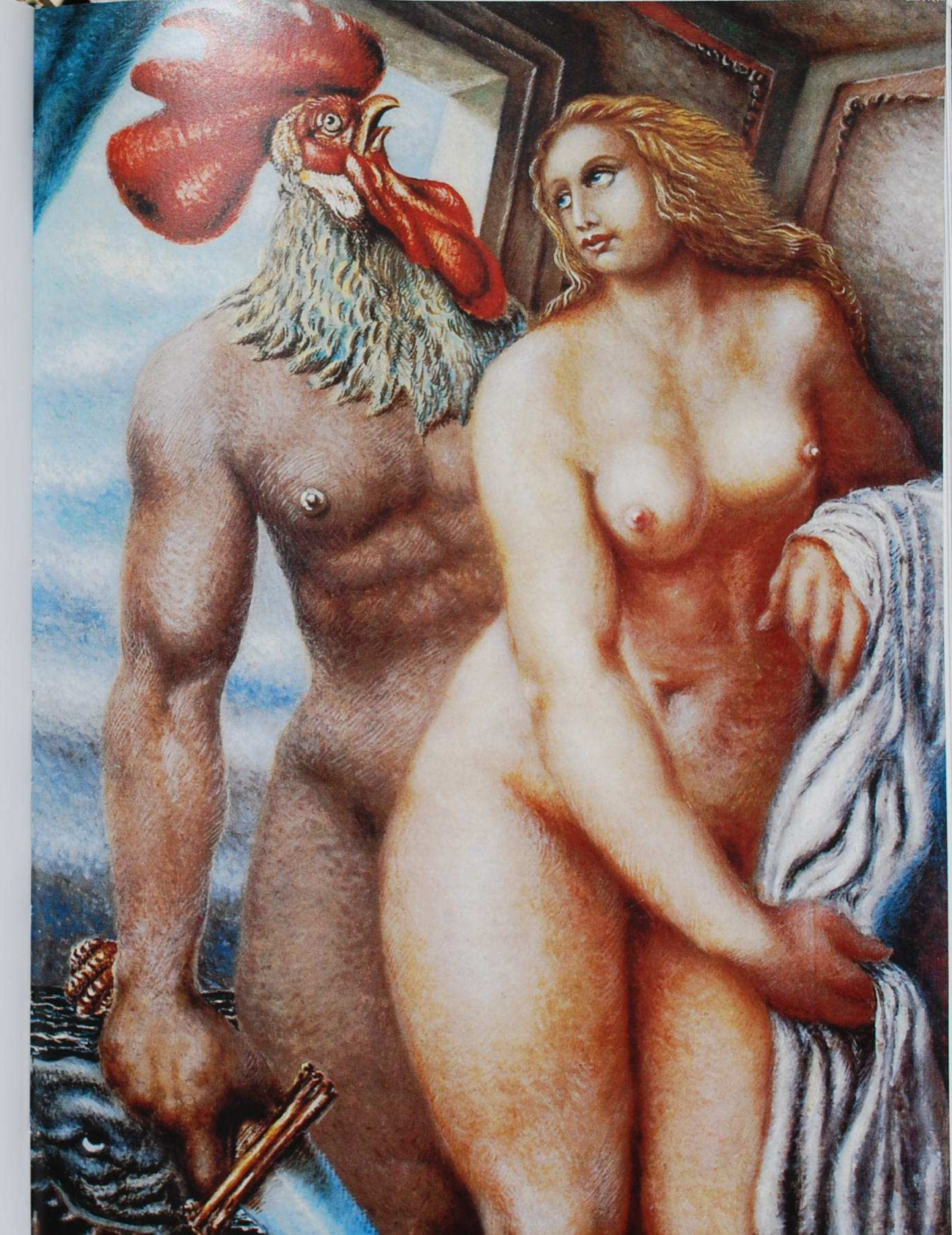


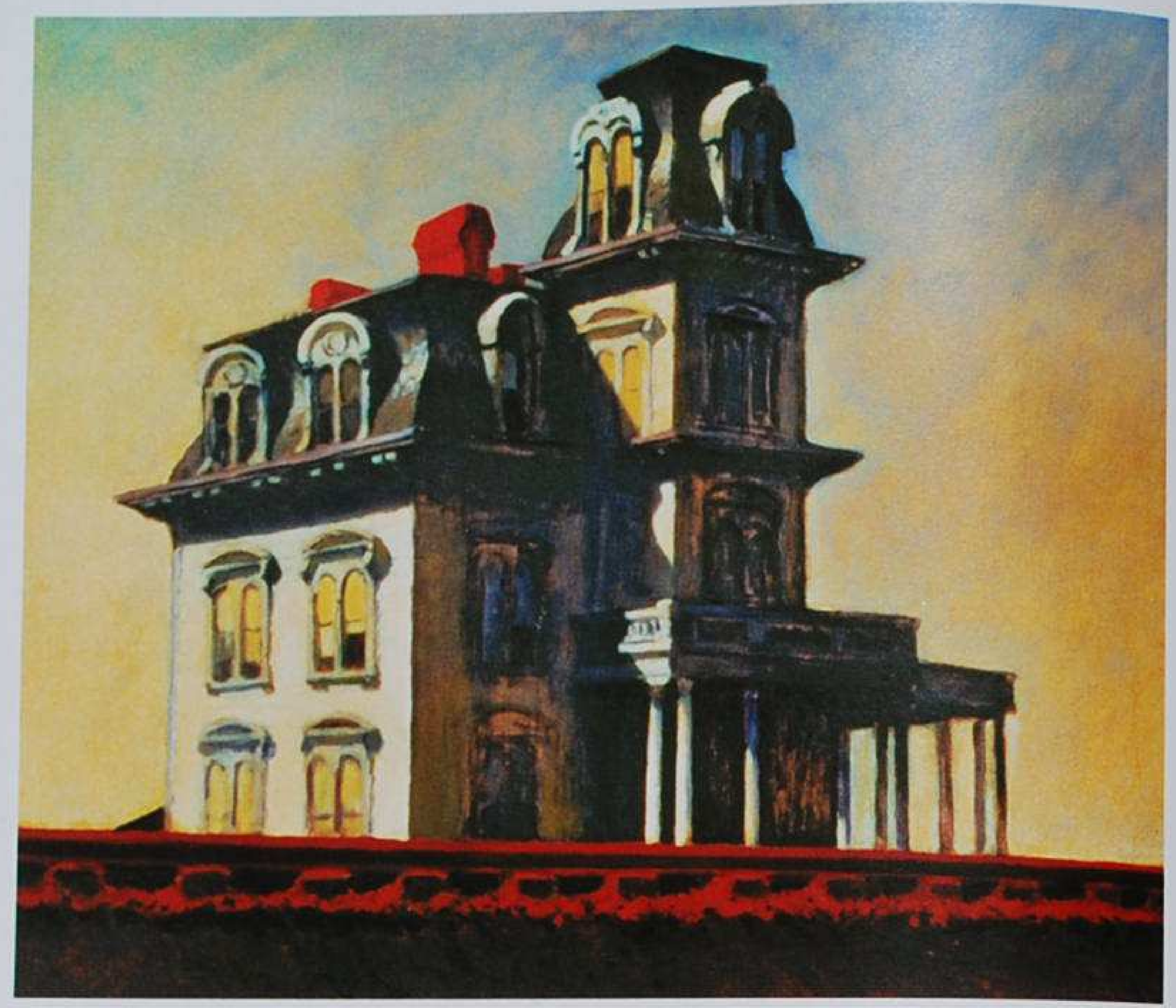
Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4

Martin Frobenius
Ledermueller,
Amusement
microscopique,
Nuremberg,
Winterschmidt, 1764

em face
Alberto Savinio,
Roger e Angélique,
c. 1930,
coleção particular

Tornar-se outro
Franz Kafka
A metamorfose (1915)
Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante de seus olhos.





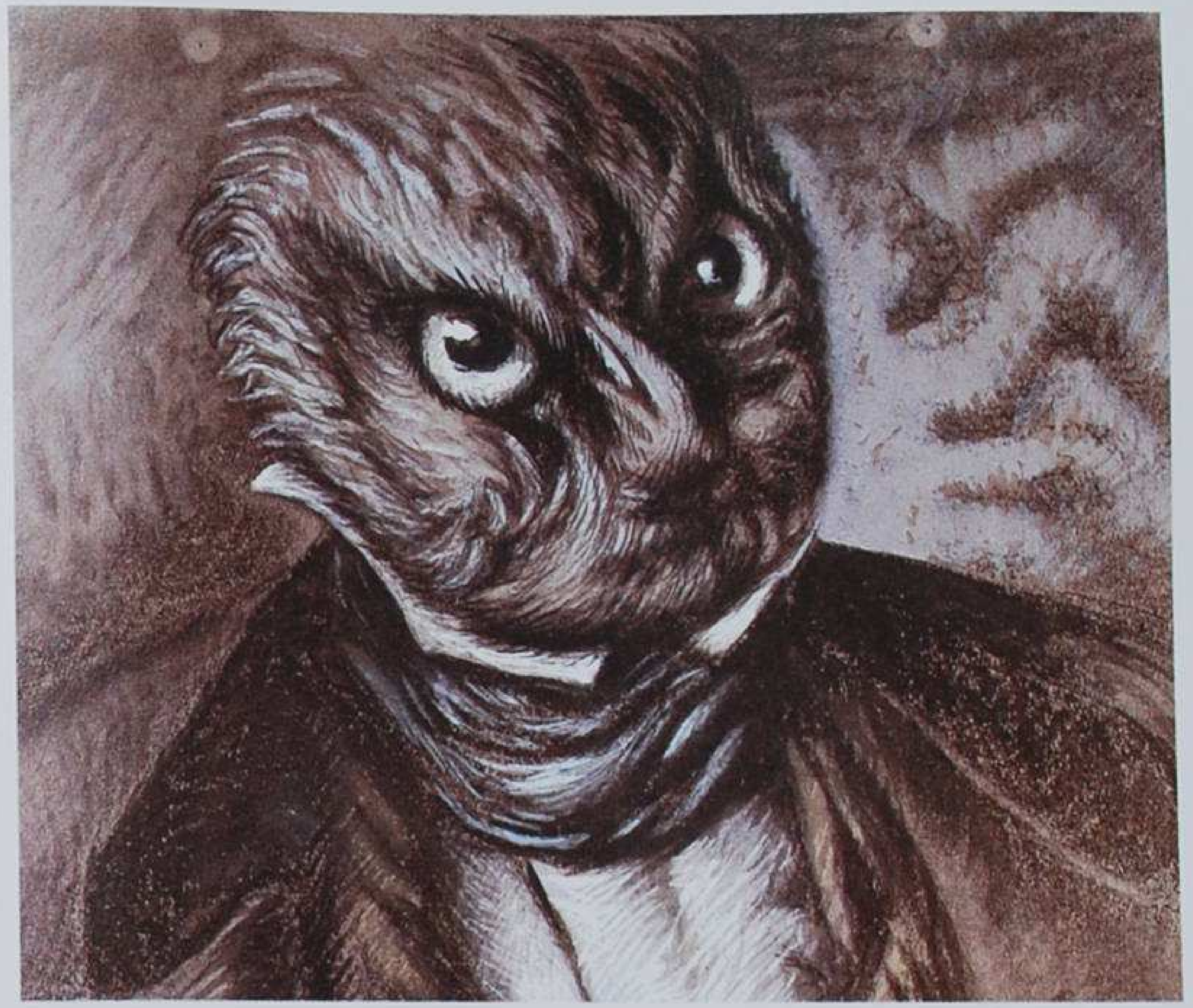
Edward Hopper,
Casa próxima à ferrovia,
1925, Nova York,
Museum of Modern Art

Certas casas

Algernon Blackwood

A casa vazia (1906)

Certas casas, como certas pessoas, têm, sabe-se lá por quê, o poder de manifestar de imediato a sua essência maligna. Quando se trata de pessoas, não se pode dizer que são denunciadas por este ou aquele traço físico exterior: acontece, aliás, de ostentarem um rosto franco e um sorriso ingênuo. Mas basta conviver com elas, por pouco que seja, e logo se forma em nós a convicção absoluta de estarmos diante de criaturas fundamentalmente "diversas": de que a massa de que são feitas é o mal. Parecem respirar e carregar consigo (talvez até à sua revelia) uma atmosfera tão densa de secreta malignidade que em sua presença o homem comum se afasta instintivamente, como de um pestilento.
Talvez isso valha também para as casas e sejam os resquícios das sinistras ações perpetradas sob aquele teto – que ainda pairam por ali depois do desaparecimento dos protagonistas – que nos provocam calafrios e arrepiam os cabelos na cabeça. A fúria original do homicida e o terror experimentado por sua vítima ecoam a distância de anos no coração do espectador ignaro que, inopinadamente, sente os nervos à flor da pele e o sangue enregelando-se nas veias: sem nenhuma razão tangível ou visível, é dominado pelo terror. (...)
Furtivamente, caminhando na ponta dos pés e encobrindo a vela para que não revelasse suas presenças através da vidraça desguarnecida, entraram primeiramente na vasta sala de jantar. Não havia nem sombra de móveis. Paredes nuas e feias lareiras de grelhas vazias fixavam seu olhar sobre eles. Tudo – podiam senti-lo – reagia àquela intrusão, tudo parecia espiá-los com olhos hostis. Um rastro de sussurros os seguia; um cortejo de sombras enfileirava-se em silêncio de um lado e de outro; às suas costas, havia sempre algo à espreita, pronto para lançar-se sobre eles na primeira ocasião. Tudo dava a impressão de que as secretas atividades das quais o aposento fora teatro até uns instantes antes tivessem sido interrompidas por sua chegada e só esperavam a sua partida para recomeçar. Todo o espaço interno do velho edifício parecia ter se coagulado em uma presença maligna que os aconselhava a desistir da empresa e a não se meter na vida dos outros; a tensão nervosa dos dois visitantes crescia a cada segundo.



Alberto Savinio,
Auto-retrato,
c. 1936,
Turim,
Galleria d'Arte Moderna

Um repugnante cheiro de mofo

Montagne Rhodes James

O tesouro do abade Thomas (1904)

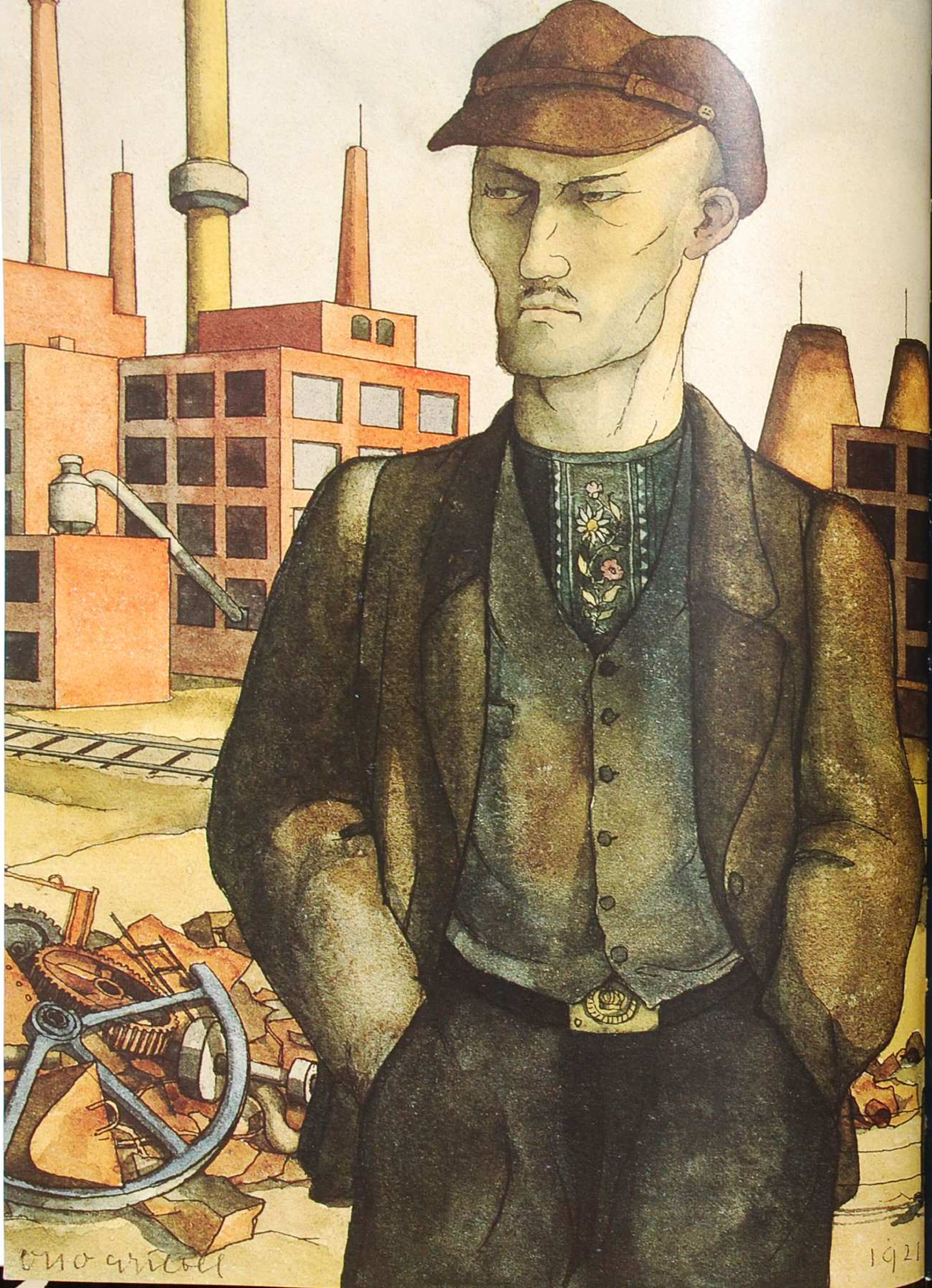
Na mais completa escuridão, continuei a puxar o objeto para cima: uma espécie de bolsa enorme, que mal passava pela abertura. Por fim, depois de ficar balançando alguns instantes na beira da cavidade, deslizou sobre meu peito e *pôs os braços ao redor do meu pescoço.*
– Meu caro Gregory, o que estou lhe contando é a mais pura verdade. Acho que experimentei o mais terrível dos horrores, a mais apavorante repulsa que um homem pode suportar sem perder a razão (...) Sentia um repugnante cheiro de mofo e uma espécie de rosto frio e viscoso deslizando lentamente contra o meu, enquanto vários, nem sei quantos, braços ou pernas ou tentáculos se enrolavam em mim. Gritei como um animal (...) e caí para trás da escada onde estava, enquanto a criatura também caía com um baque (...)
– Bem, aqui está, senhores... – disse Brown (...) – eis o que se passou exatamente. O senhor estava trabalhando um pouco mais abaixo, em frente da abertura no muro e eu segurava a lanterna quando percebi que alguma coisa mudara nos reflexos da água que brilhava no fundo do poço. Olhei para cima e vi uma sombra que se apoiava no parapeito, espiando-nos. (...) O rosto de um velho enrugado e desdentado, com o nariz como um bico, as bochechas pendentes e os olhos mais malvados que já vi. Desapareceu enquanto eu subia os últimos degraus e quando olhei para fora já não havia ninguém, o pátio estava vazio (...)

Fantasmas da infância

Isabel Allende

De amor e de sombra (1984)

Relembrou as histórias de fantasmas contadas por Rosa durante a sua infância: o diabo instalado nos espelhos para assustar as vaidosas; o homem negro carregando o saco cheio de criaturas aprisionadas; os cães com escamas de crocodilo no dorso e cascos de bode; homens com duas cabeças à espreita nas esquinas para pegar as meninas que dormem com as mãos embaixo do lençol. Histórias truculentas de provocar pesadelos, mas cuja magia era tal que não conseguia parar de ouvir e de pedir que Rosa as contasse, tremendo de medo, com vontade de tapar os ouvidos e fechar os olhos para não ouvir e ao mesmo tempo de saber seus mínimos detalhes.



Otto Griebel, *Desempregado*, 1921, Dresden, Stadt Museum

Capítulo XII

Torres de ferro e torres de marfim

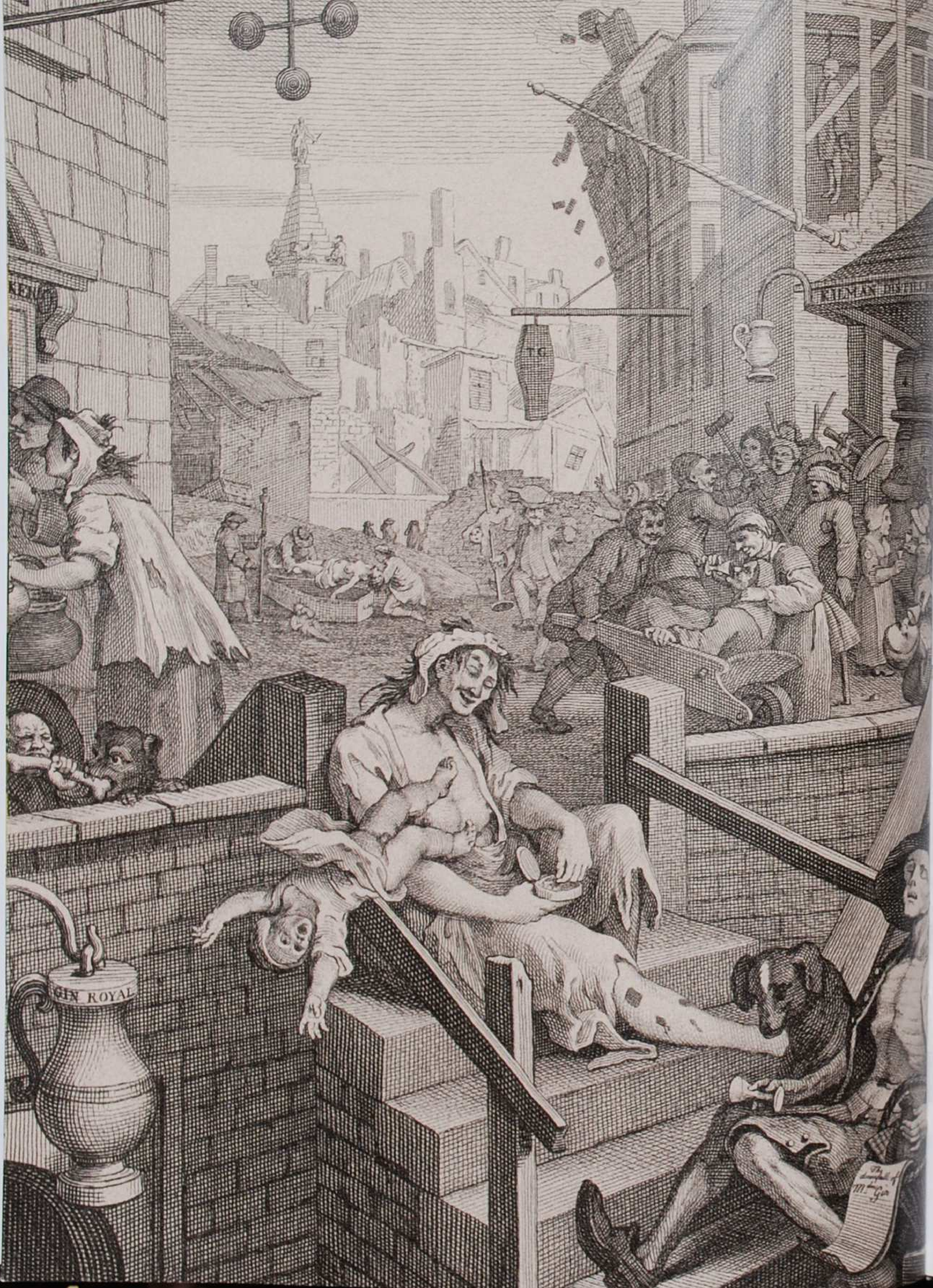
1. A feiúra industrial

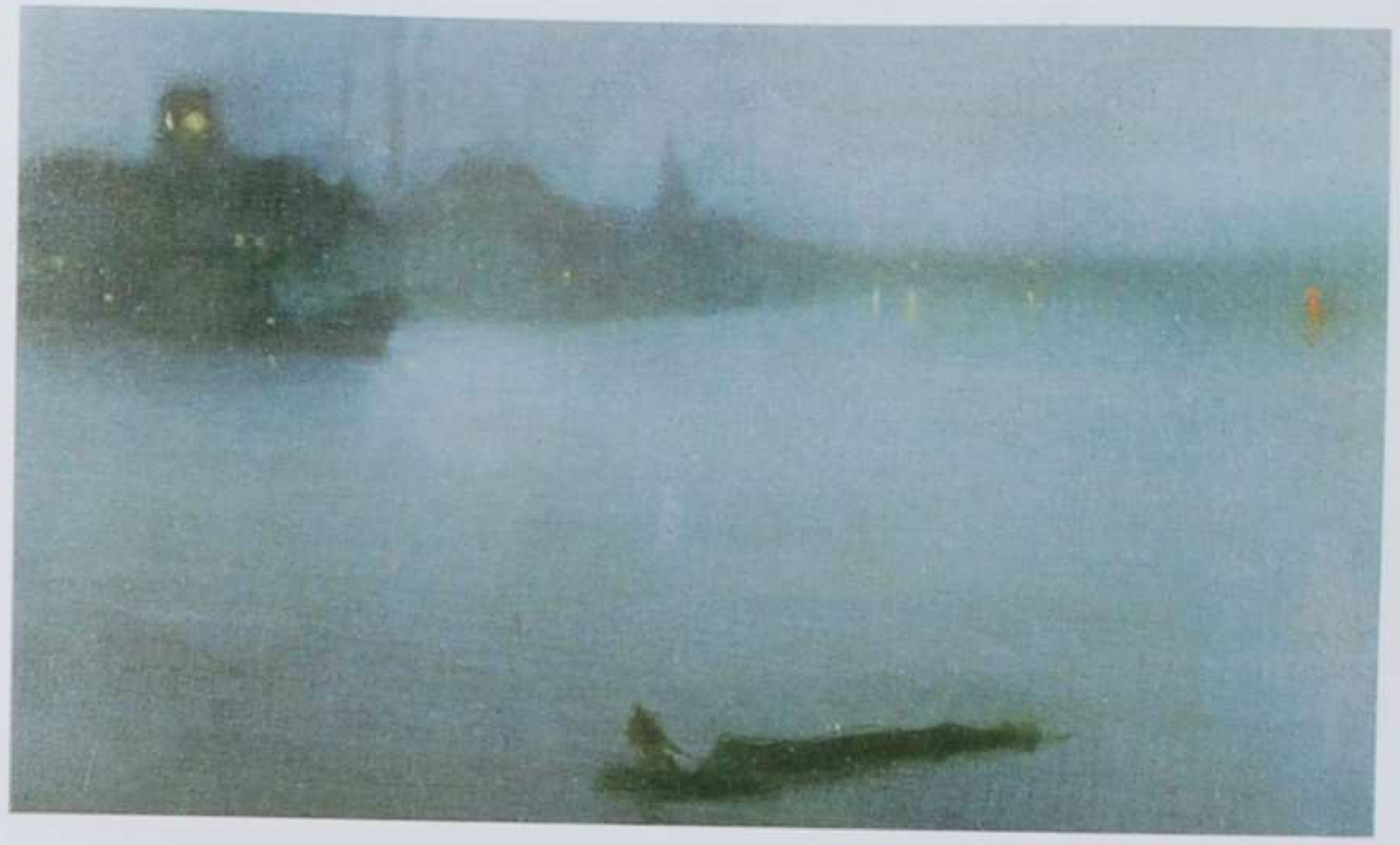
A partir do século XVIII, com a invenção dos teares mecânicos e da máquina a vapor, produziram-se transformações radicais na organização do trabalho; no século seguinte, com o desenvolvimento de manufaturas e indústrias, afirmava-se o modo de produção capitalista, o surgimento de um proletariado operário e o nascimento dos aglomerados urbanos inviáveis.

Alguns pensadores e escritores entusiasmaram-se com estas extraordinárias novidades, basta lembrar **Giosuè Carducci** que em seu *Hino a Satã* (1863) celebra o trem a vapor como monstro "belo e horrível" que simboliza, com o progresso, a revanche de um Satanás que se rebela contra o obscurantismo medieval. Mas começa igualmente uma crítica do universo industrial, cuja expressão mais famosa será o *Manifesto do Partido Comunista* de Marx e Engels (1848).

Ao mesmo tempo, no interior da própria burguesia, manifestam-se alguns sintomas de revolta, como a obra e a atividade social de John Ruskin, por exemplo. Apaixonado pelos primitivos italianos e pela arquitetura gótica, Ruskin, apóstolo de uma nostálgica idéia de beleza, luta contra a indigência de "uma plebe que faz dinheiro", propugnando uma utopia socialista de inspiração cristã e remetendo-se a modos de produção inspirados na alegria criativa dos artesãos de outrora.

Nessas mesmas décadas (embora a representação dos horrores citadinos já tivesse lugar no século XVIII, com Hogarth ou **Blake**), diante do choque da cidade industrial, artistas como Doré e escritores que vão de **Dickens**, **Poe**, **Wilde**, **Zola** a **London** e **Eliot** irão fornecer uma assustadora representação da *indigência do progresso*.





James Abbott Whistler,
Tâmisa. Noturno
em azul e prata,
1872-1878,
Yale,
Center for British Art,
Paul Mellon Fund

em face
William Hogarth,
A estrada do gim,
1750-1751

As misérias de Londres

Charles Dickens
As aventuras de Oliver Twist, 8 (1838)

Nunca havia visto um lugar tão sujo e tão miserável; a rua era muito estreita e cheia de lama e o ar impregnado de odores nauseabundos. Havia uma quantidade de lojinhas, mas a única mercadoria que parecia à venda era um monte de crianças que, mesmo àquela hora da noite, engatinhavam de lá para cá nas portas ou gritavam nos interiores. Os raros lugares que pareciam prosperar naquela miséria geral eram as tabernas, onde irlandeses da mais baixa extração brigavam a mais não poder. Passagens cobertas e pátios, que se ramificavam aqui e ali a partir da rua principal, exibiam pequenos grupos de casas onde homens e mulheres bêbados rolavam literalmente na imundície.

Estradas de Londres

William Blake
Canções da experiência, "Londres" (1794)

Em cada escriturada rua em que ando,
Onde o escriturado Tâmisa passa,
Eu nos rostos que encontro vou notando
Os sinais da doença e da desgraça.
Ouço nos gritos que os adultos dão,
E nos gritos de medo do inocente,
Em cada voz, em cada interdição,
As algemas forjadas pela mente.
Se o Limpa-chaminés acaso grita,
Assusta a Igreja escura pelos anos;
Se o soldado suspira de desdita,
O sangue mancha dos muros palacianos.
Mas o que mais à meia-noite é ouvido
É a rameira a lançar praga fatal,
Que estanca o pranto do recém-nascido
E empesteia a mortalha conjugal.

Névoa em Londres

Charles Dickens
Casa desolada, I (1852-1853)

Névoa em toda parte. Névoa rio acima, onde flui entre prados verdes e ilhotas; névoa rio abaixo, onde escorre gloriosa entre filas de navios e imundícies que aportam nas margens de uma grande (e suja) cidade. Névoa nos pântanos de Essex, névoa nas alturas de Kent. Névoa que se imiscui nas cambusas dos brigues de carvão; névoa que se espalha nas cobertas e paira sobre o cordame dos grandes barcos; névoa suspensa sobre os bordos das barcaças e dos barcos menores. Névoa nos olhos e nas gargantas dos velhos pensionistas de Greenwich que ofegam ao lado dos aquecedores de seus quartos; névoa no bocal e no fornilho do cachimbo vespertino do capitão enfurecido, fechado em sua cabine; névoa mordendo cruelmente os dedos dos pés e das mãos do pequeno grumete tiritando na coberta. Por sobre os parapeitos, passantes ocasionais espiam das pontes o céu de névoa lá embaixo, envoltos eles também em névoa como se estivessem num balão, suspensos entre nuvens escuras.
Lampião que brilha por entre a névoa em diversos pontos das ruas, quase como o sol que o lavrador ou o rapaz do arado podem ver nos campos ensopados.
A maior parte das lojas já iluminadas duas horas antes do habitual, e a luz a gás parece saber disso, pois tem um ar cansado e indiferente.

O triunfo dos fatos

Charles Dickens,
Tempos difíceis I, 5 e 10 (1854)

Coketown (...) era o triunfo dos fatos. (...) Uma cidade de tijolos vermelhos, ou de tijolos que seriam vermelhos se a fumaça e a fuligem o permitissem; assim como estavam as coisas, a cidade exibia um vermelho e preto inatural, como a cara pintada de um selvagem. Uma cidade de máquinas e altas chaminés, das quais brotavam sem interrupção, volteando sem nunca se desenrolar totalmente, intermináveis serpentes de fumaça. Coketown tinha um canal negro e um rio que deslizava violáceo de tanto corante malcheiroso; vastos aglomerados de edifícios cheios de janelas que tilintavam e tremiam o dia inteiro, onde os pistons das máquinas a vapor se moviam monotonamente, para cima e para baixo, como a cabeça de um elefante em pleno surto de neurastenia melancólica. Havia muitas ruas grandes, umas iguais às outras, e muitas ruas pequenas ainda mais iguais entre si, habitadas por pessoas igualmente idênticas entre si, que entravam e saíam às mesmas horas do mesmo trabalho, com o mesmo som sobre os mesmos pavimentos, e para as quais todo dia era igual a ontem e a amanhã e cada ano era a réplica do último e do próximo. (...) A prisão poderia ser o hospital, o hospital poderia ser a prisão, a prefeitura poderia ser qualquer um dos dois, ou ambos, ou qualquer outra coisa.

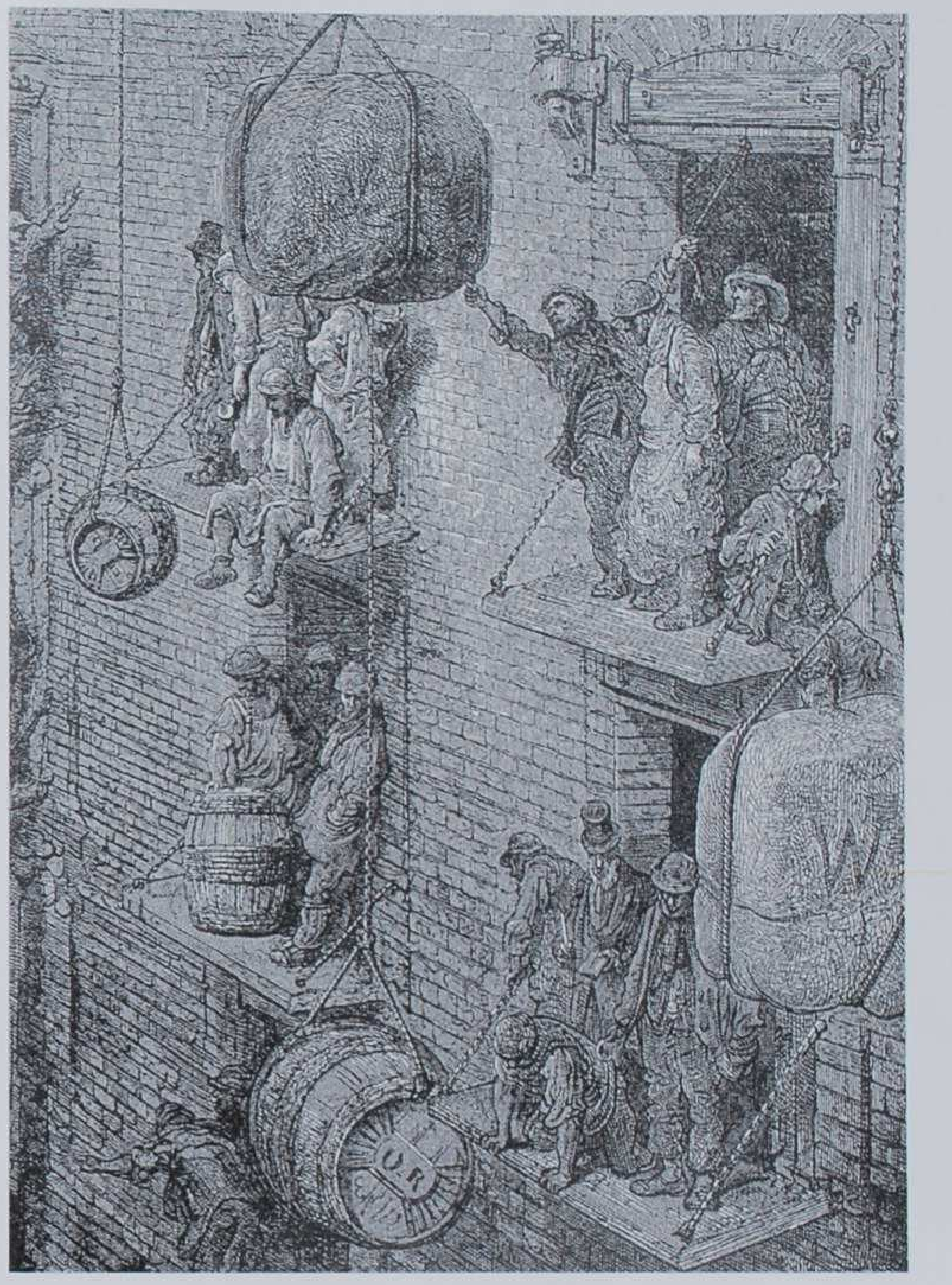
Na parte mais industrial de Coketown; nas mais recônditas fortalezas daquela feia cidadela, onde a Natureza era tão rechaçada quanto as exalações de gases mortais eram acolhidas; no coração do labirinto acanhado de pátio atrás de pátio, de beco atrás de beco, que se construiu aos bocados, cada construção respondendo tão-somente às urgências de um sujeito qualquer e o todo formando uma família inatural de edifícios que se digladiam, se sufocam, se empurram reciprocamente para a morte; no nicho mais remoto desse grande e exausto reservatório onde as chaminés, na busca de um pouco de ar, exibem uma imensa variedade de formas atrofiadas e retorcidas, como se quisessem indicar que tipo de gente poderia nascer naquelas casas; em meio à multidão de Coketown, chamada genericamente "Mão-de-Obra" – raça essa que gozaria de maior consideração entre certas pessoas se a Providência a tivesse dotado unicamente de mãos ou, como as espécies marinhas inferiores, apenas de mãos e estômagos – vivia um certo Stephen Blackpool, quarenta anos de idade.

O povo do abismo

Jack London
O povo do abismo, 1 e 6 (1903)

Em Londres não existem bairros nos quais seja possível subtrair-se ao espetáculo da mais abjeta pobreza. Em geral, basta partir de um ponto qualquer da cidade e caminhar alguns minutos para topar com uma favela. Mas a área em que o carro agora se aventurava era um ajuntamento só, sem interrupções. Pelas ruas, acotovelava-se uma espécie de raça desconhecida para mim, uma raça diversa, feita de gente de baixa estatura e de aspecto sórdido, embotada pelo álcool. Percorremos não sei quantos quilômetros de ruas ladeadas por esquálidas construções em tijolos de um vermelho sujo, todas inevitavelmente iguais, e cada vez que passávamos por uma viela lateral descobríamos nesgas de outros quilômetros e quilômetros de esquálidas construções em tijolos de um vermelho sujo, todas inevitavelmente iguais. De tanto em tanto, dávamos com algum homem ou mulher que se arrastavam furtivos ao longo das paredes, bêbedos de cair, e o ar ressoava de gritos obscenos e brigas vulgares. Atravessamos um mercadinho local onde velhos sujos e esfarrapados de ambos os sexos giravam com passo vacilante entre as bancas e remexiam entre restos amontoados na lama de um córrego, em busca de batatas, vagens, verduras já meio estragadas. Um bando de moleques rondava como moscas enlouquecidas ao redor de um monte de frutas em decomposição, os bracinhos afundados até quase os ombros naquela massa putrefata. (...) Dei uma olhada pela janela, esperando ver a longa e costumeira fila de pequenos pátios nos fundos dos edifícios vizinhos. Mas não se via nem sombra de pátio, ou melhor, estavam todos cobertos por tábuas e pedaços de papelão, formando várias choças de um andar, a bem dizer verdadeiros currais instáveis, mas habitados por seres humanos.

O teto daqueles tugúrios era coberto por uma camada de detritos que, em certos pontos, chegava aos 30 cm de altura, uma contribuição das janelas traseiras dos "apartamentos" do segundo e do terceiro andares. Dava para distinguir espinhas de peixe, ossos e pedaços de carne apodrecida, dejetos de todo tipo: farrapos imundos, velhos sapatos desfeitos, cacos de vasilhames de origens variadas (...) Era um pulular caótico de farrapos e imundície infecta, um acúmulo de repugnantes doenças de pele, pragas purulentas, feridas e abrasões, um condensado de obscena vulgaridade e indecência, de monstruosidades lascivas, de expressões bestiais... Soprava um vento gélido, cortante e impiedoso, e aquelas pobres criaturas imprensavam-se umas às outras em seus andrajos, alguns – a maioria – num sono agitado, outros tentando dormir de algum modo. À direita, estendidas no chão dormindo ou em uma espécie de estupor, havia uma dúzia de mulheres de idades entre vinte e setenta anos e junto a elas, deitado na dura madeira de um banco, sem travesseiro ou cobertor, sem ninguém que cuidasse dele, um bebezinho de, no máximo, nove meses. Um pouco mais adiante, sete homens dormiam sentados, duros como estacas ou apoiados uns nos outros.

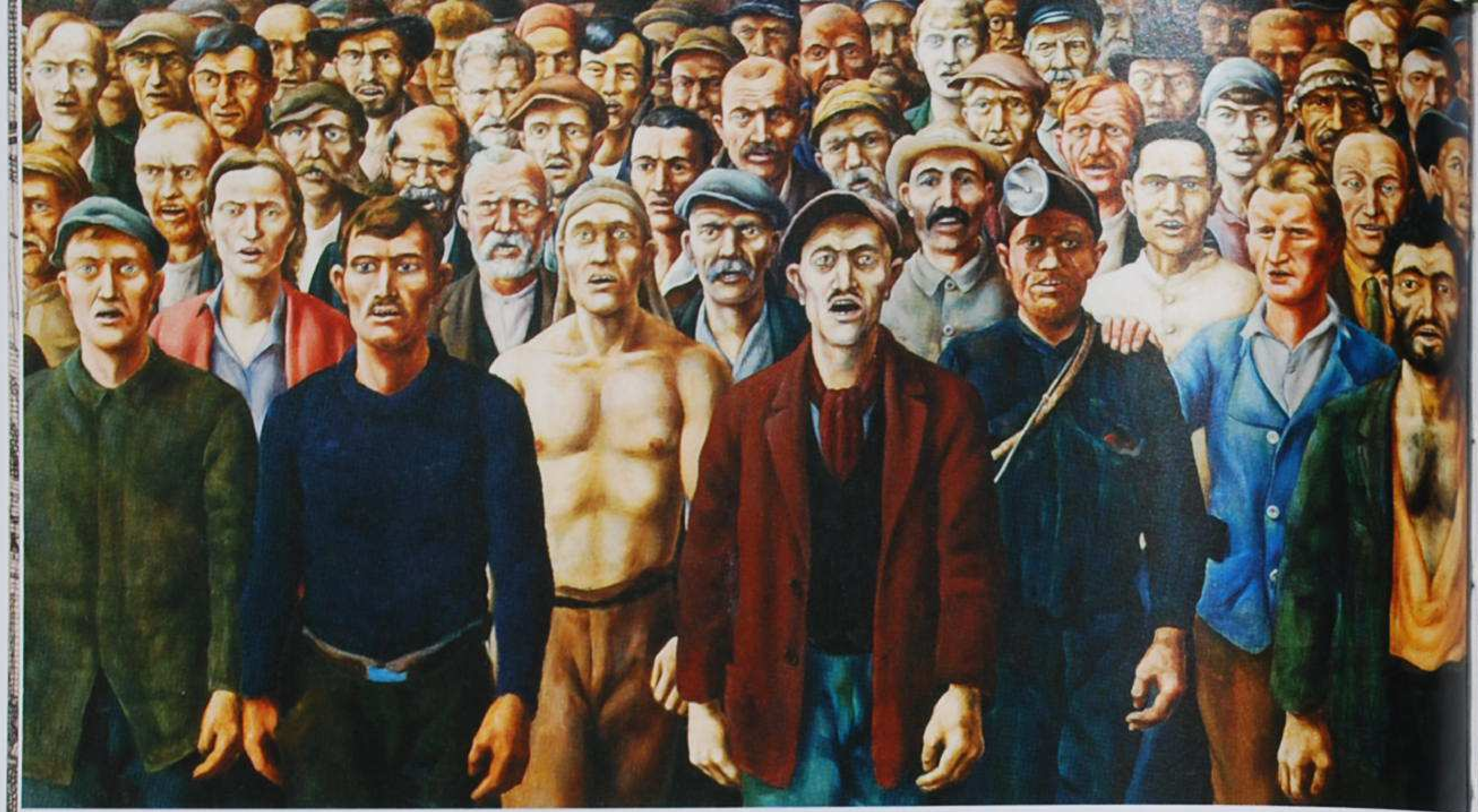


Gustave Doré,
Londres,
em Gustave Doré e
Blanchard Jerrold,
London: A Pilgrimage,
Londres, Grant, 1872

A cidade assolada

T. S. Eliot
A terra desolada, "O enterro dos mortos" (1922)

Cidade irreal,
Sob a fulva neblina de uma aurora de inverno,
Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,
Jamais pensei que a morte a tantos destruíra.
Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,
E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés.
Galgava a colina e percorria a King William Street,
Até onde Saint Mary Woolnoth marcava as horas
Com um dobre surdo ao fim da nona badalada.
Vi alguém que conhecia, e o fiz parar, aos gritos: "Stetson,
Tu que estiveste comigo nas galeras de Mylae!
O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim
Já começou a brotar? Dará flores este ano?
Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?
Conserva o Cão a distância, esse amigo do homem,
Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo!
Tu! Hypocrite lecteur! – mon semblable –, mon frère!"



Otto Griebel,
A Internacional,
1928-1930, Berlim,
Museum für Deutsche Geschichte

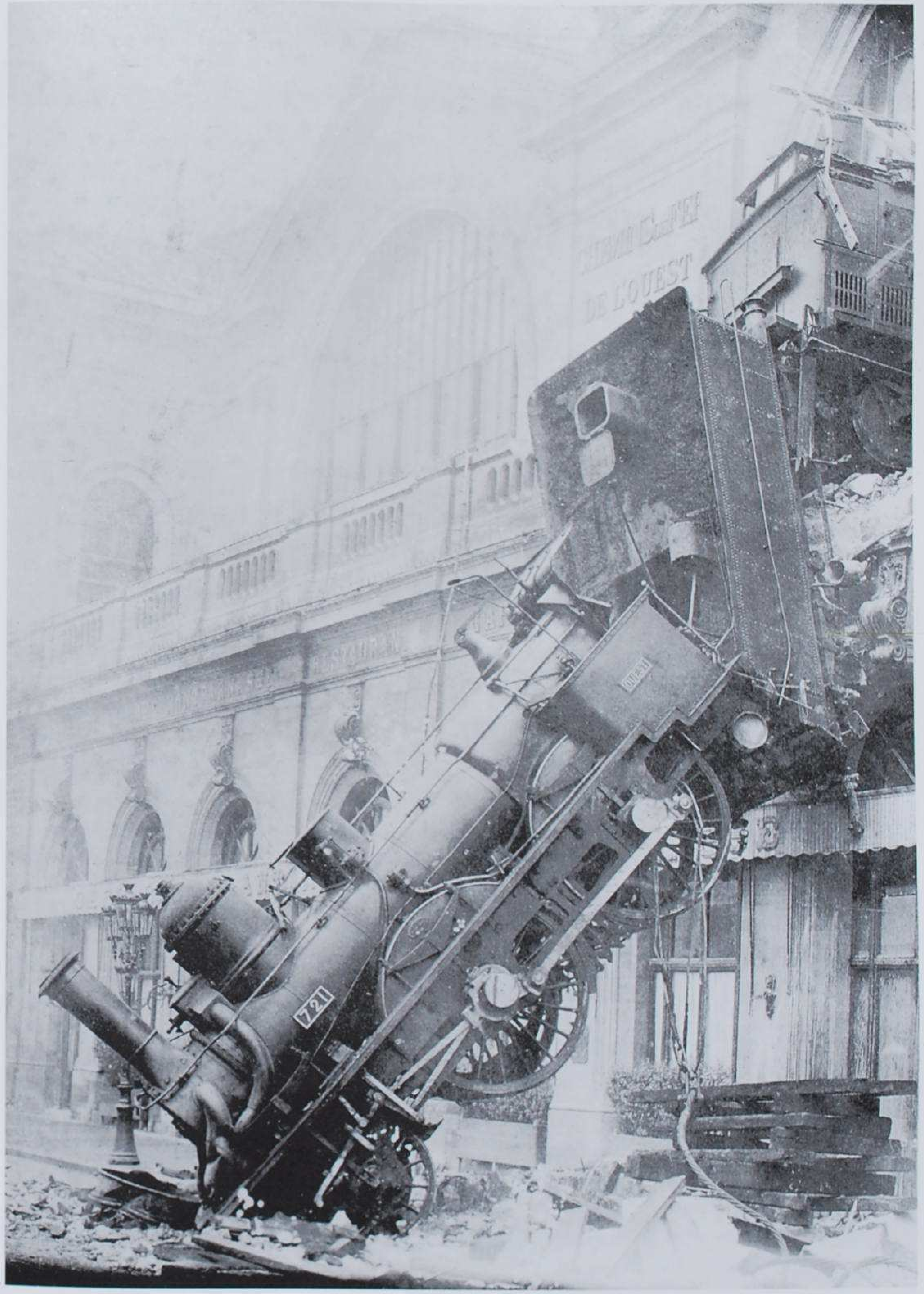
em face
Acidente na Gare Montparnasse,
22 de outubro de 1895,
Paris

A multidão
Edgar Allan Poe
O homem da multidão (1841)

A maioria daqueles que passavam exibiam uma atitude satisfeita de homens de negócios que pareciam pensar apenas em abrir caminho entre a multidão (...) Descendo a escala daquilo que nós chamamos de distinção, encontrei temas dignos de reflexões mais profundas e tenebrosas. Vendedores judeus com olhos lampejantes de falcão em fisionomias com expressão de abjeta humildade; vigorosos pedintes profissionais olhando inamistosos para mendigos de melhor extração, levados unicamente pelo desespero a esmolar nas noites; inválidos frágeis e espectrais, (...) que se esgueiravam e tropeçavam por entre a turba fitando súplices os olhos de cada passante em busca de algum consolo ocasional, de alguma esperança perdida; jovens modestas, retornando de um longo trabalho em alguma casa triste, esquivavam-se mais dolentes que indignadas dos olhares dos rufiões, cujo contato direto, entretanto, não se podia evitar; mulheres da rua de todos os tipos e idades – a beleza incontestável no ápice de sua feminilidade, leva a pensar na estátua de Luciano, com a superfície em mármore de Paros e o interior cheio de sujeira –, a leprosa coberta de farrapos, repugnante e totalmente perdida, a megera encarquilhada, cheia de jóias e borrada de pintura, fazendo um último esforço de juventude, a mocinha de formas ainda imaturas, que o longo comércio tornou esperta nas horrendas coqueterias de sua profissão e que anseia com ferrenha ambição colocar-se no mesmo nível das veteranas no vício; inumeráveis e indescritíveis bêbedos – alguns com roupas em farrapos e remendos, pendendo inarticuladas, com rostos pisados e um brilho mortiço nos olhos; outros com roupas inteiras, mas lúridas, com uma arrogância levemente vacilante, grossos lábios sensuais, calorosas faces rubicundas, outros mais com peças que foram boas um dia, ainda bem escovadas; homens que caminhavam com passo mais elástico e firme que o natural, mas cujo semblante era assustadoramente pálido, com estranhos olhos avermelhados e que se agarravam com dedos trêmulos a qualquer objeto a seu alcance enquanto avançavam por entre a multidão.

Trem satânico
Giosuè Carducci
Hino a Satã (1863)

Um belo e horrível – monstro desferra,
corre os oceanos – cobre a terra:
faiscante e fúmido – tal qual vulcão
os montes supera – devora o chão;
sobrevoa abismos – depois se esconde
por covas e antros – do não sei onde.
e desce; e indômito – de lado em lado
como a turbina – manda seu brado,
como a turbina – o hálito expande:
Eis, ó povo – Satã, o grande.



Uma noite de Dorian Gray

Oscar Wilde

O retrato de Dorian Gray, 16 (1891)

Dizem que a paixão nos faz pensar em círculo. Com horrível insistência, os lábios mordidos de Dorian Gray formavam e repetiam aquelas palavras sutis que diziam respeito à alma e aos sentidos, até nelas encontrar, por assim dizer, a absoluta expressão de seu estado de espírito e justificar, pela aprovação intelectual, paixões que, mesmo sem esta justificativa, ainda o teriam dominado. De célula em célula, arrastava-se em sua mente um único pensamento; o desejo feroz de viver, o mais terrível dos apetites do homem, atiçava cada nervo e cada fibra de seu ser. A fealdade que ele outrora detestara porque dava realidade às coisas, tornou-se-lhe preciosa por esta mesma razão. A fealdade era a única realidade.

As brigas grosseiras, os antros repugnantes, a violência de uma vida desordenada, a própria vileza dos ladrões e dos párias eram mais vívidos, em sua intensa atualidade de expressão, do que todas as graciosas formas da Arte, ou as quiméricas sombras da poesia. (...) Abriu-a e viu-se num aposento longo, baixo que parecia ter sido um salão de dança de terceira classe. À volta, ardiam resplandecentes bicos de gás, que se refletiam embaçados e deformados nos espelhos descascados à sua frente. Ensebados refletores de latão canelados sustentavam, projetando trêmulos discos de luz. O chão estava coberto por serragem de um tom ocre, enlameado em certos pontos e manchado com escuros círculos de bebida derramada. Alguns malaios estavam acocorados perto de um fogão a carvão, jogando com fichas de osso e mostrando, quando falavam, os dentes alvos. A um canto, com a cabeça enterrada nos braços, notava-se um marinheiro esparramado numa mesa; perto do bar, pintado em cores berrantes e que ocupava toda uma parede, viam-se duas esquálidas mulheres zombando de um velho que escovava as mangas do paletó com expressão de nojo. (...) Na extremidade da sala havia uma escada pequena (...) Quando Dorian galgou (...) os três desmantelados degraus, um pesado cheiro de ópio veio a seu encontro.

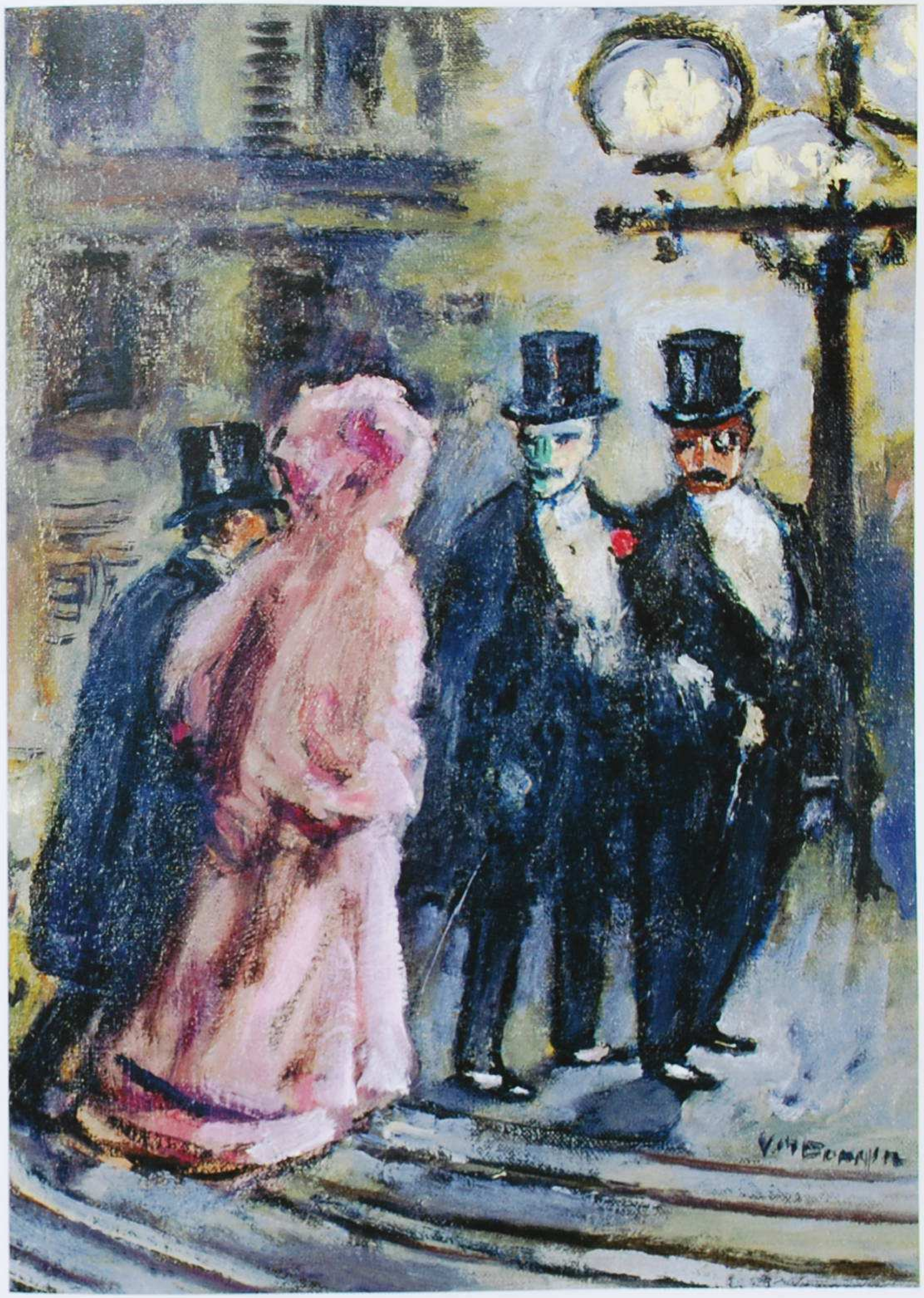
A feiúra do "belo técnico"

Hans Sedlmayr

A morte da luz, III, 2 (1964)

Simultaneamente ao germinar desta nova beleza, despejou-se sobre o mundo uma onda de feiúra igualmente única em seu gênero. Dos novos bairros das grandes cidades, ela se propaga além das periferias até os campos, invade as cidades pequenas e os povoados. A feiúra da maior parte dos bairros novos das cidades é indescritível: uma feiúra de tirar o fôlego. Isso vale tanto para as construções do centro quanto para as da periferia, tanto para as casas de aluguel quanto para as zonas residenciais, tanto para os bairros pobres quanto para os ricos, para os edifícios particulares e para os públicos, para as fachadas e para os ambientes internos e pátios. Esta nova feiúra tem, no século XIX, alguma coisa de obscuro, de selvagem, algo que deixa entrever o lucro exagerado, algo de barbaramente caótico, de individual. Isso não impediu, contudo, que nesses desertos da feiúra surgissem, espalhados aqui e ali, oásis de antiga nobreza e que, ao lado de uma feiúra desprovida de caráter, se manifestasse muitas vezes uma provocante feiúra característica, que poderia ser preferível à aprazibilidade sem caráter de certos edifícios hodiernos, sobretudo porque muitas vezes essa feiúra se une a uma surpreendente solidez e ao esmero na construção. "Estou convencido de que em nenhuma época da antiguidade o homem tenha considerado as formas expressivas arquitetônicas com desgosto e aversão; isso ficou reservado para os nossos tempos. Até a época clássica, construir era uma função natural. Pode ser que as construções não fossem efetivamente notadas, assim como não se dá atenção a uma árvore recém-plantada; quando eram vistas, porém, sabia-se que algo de bom e natural tinha acontecido: assim olhava Goethe para os edifícios de seu tempo" (Broch).

No século XX, algumas áreas onde feiúras semelhantes se mostravam, foram demolidas de novo, embora continuem a existir na nova forma da chamada arquitetura "racional", ou seja, em cores e proporções absurdas e, como "funções", em aberrações ornamentais mal camufladas (...) Em compensação, a monotonia é muitas vezes ainda mais exagerada do que nas ruas "de fachadas" do século XIX. A relação com o campo é brutal, sobretudo nos bairros modernos intensamente habitados (...) e a desolação dos falanstérios aumenta graças à qualidade raramente durável dos novos materiais que, envelhecendo, não se tornam ainda mais belos (...) e sim mais feios e deteriorados.

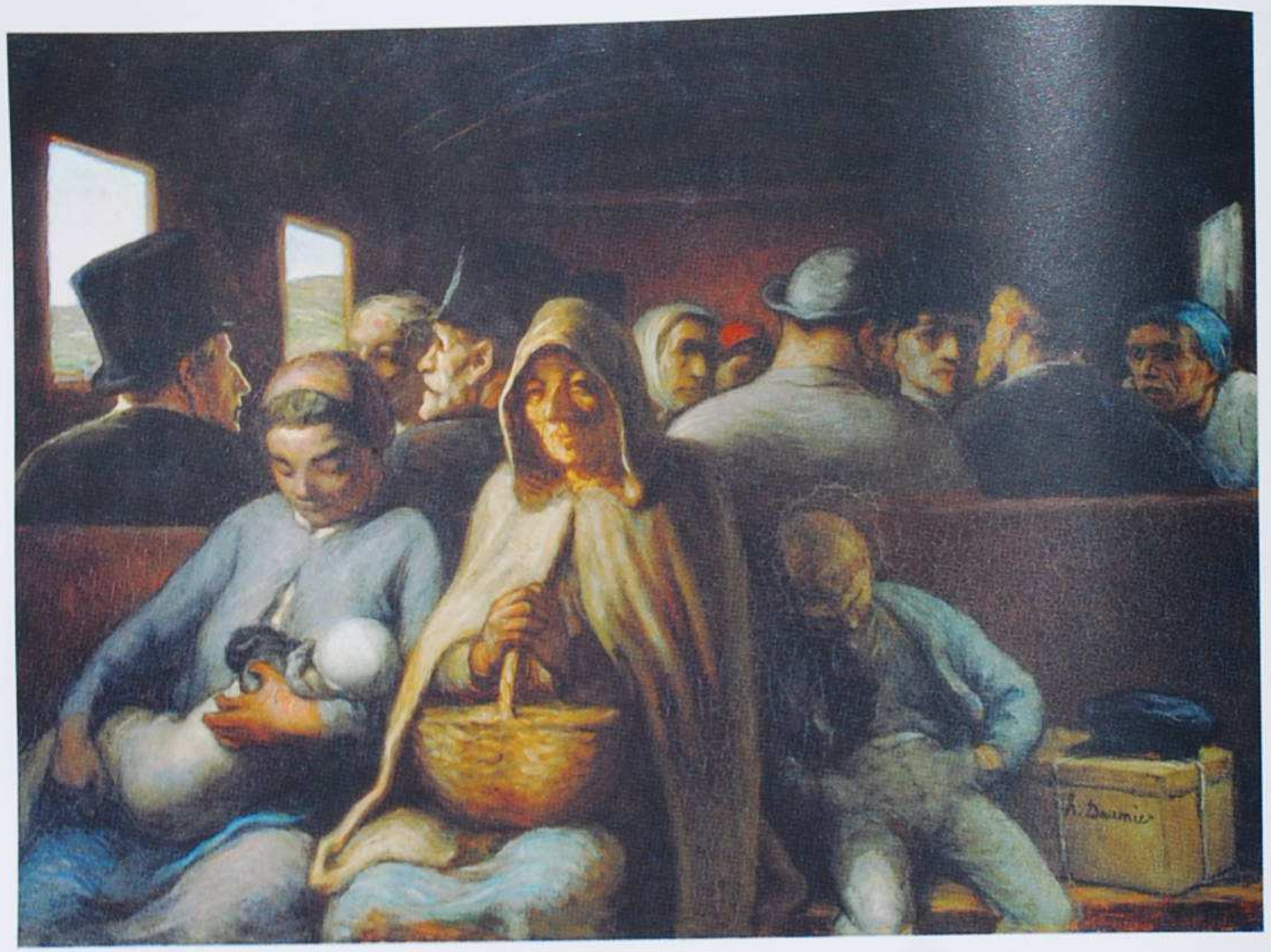


Kees van Dongen,
I viveurs,
início do séc. XX,
Troyes,
Musée d'Art Moderne

páginas seguintes

Honoré Daumier,
O vagão da terceira classe, 1862,
Ottawa,
The National Gallery of Canada

Chaim Soutine,
Boi esquartejado,
c. 1925,
Buffalo,
Albright-Knox
Art Gallery



As misérias de Paris

Charles Baudelaire

Quadros parisienses

"O crepúsculo matinal", 106 (1861)

Cantava a diana pelos pátios das casernas
E o vento da manhã soprava nas lanternas.
Era a hora em que o tropel dos sonhos malfazejos
retorce entre os lençóis impúberes desejos;
Em que, como olho que palpita e olha de esguelha,
A luz deixa no espaço uma nódoa vermelha;
Em que o espírito, ao peso da matéria bruta,
Imita o afã da lâmpada e do dia em luta.
Qual uma face cujo pranto a brisa enxuga,
O ar incorpora as pulsações da noite em fuga,
Cansa o homem de escrever e a mulher já não ama.
Na casas via-se a primeira e tíbia chama.
As prostitutas, sob as pálpebras sem viço,
Boca aberta, dormiam seu sono maciço; (...)
Sopravam os tições e os hirtos dedos frios.
Era a hora em que, ao fundo de um mísero quarto,
Mais padece a mulher entre as dores do parto;
Como um soluço à tona da sanguínea espuma,
A voz do galo ao longe despedaçava a bruma; (...)

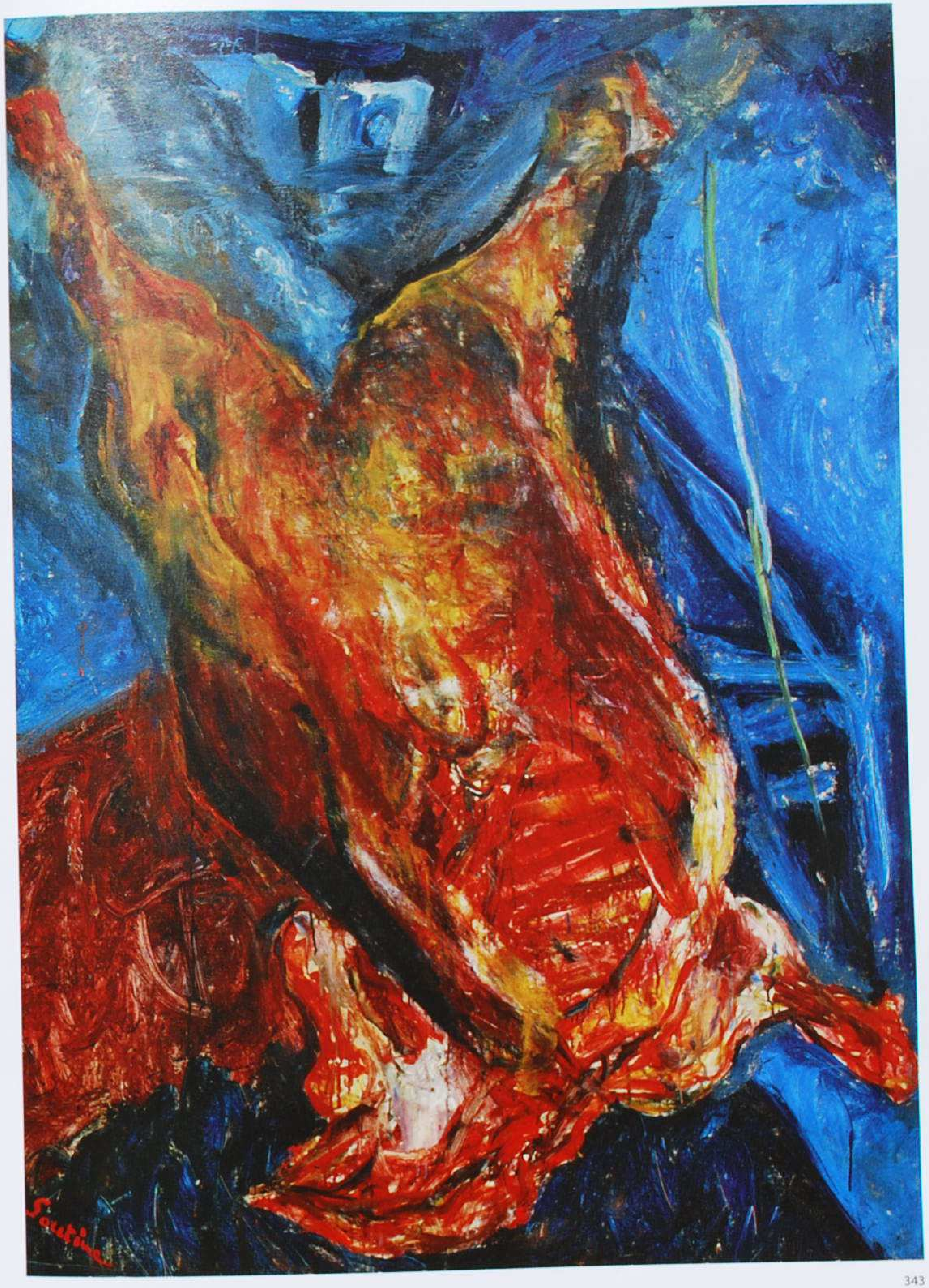
O ventre de Paris

Émile Zola

O ventre de Paris, 1 e 3 (1873)

O quadrante luminoso de Saint-Eustache empalidecia, agonizava, como uma veleira noturna surpreendida pela luz da manhã. Nas lojas dos vendedores de vinho, no fundo das ruas vizinhas, os lampiões a gás apagavam-se um a um, como estrelas caindo num mar de luz. E Florent olhava o grande Mercado Central sair das sombras, sair do sonho em que o vira alongar para o infinito os seus palácios janelados. Eles ganhavam corpo num cinza verdoso, ainda mais gigantescos, com prodigiosos vigamentos sustentando os planos sem fim de seus telhados. Suas formas geométricas maciças se sobrepunham umas às outras.

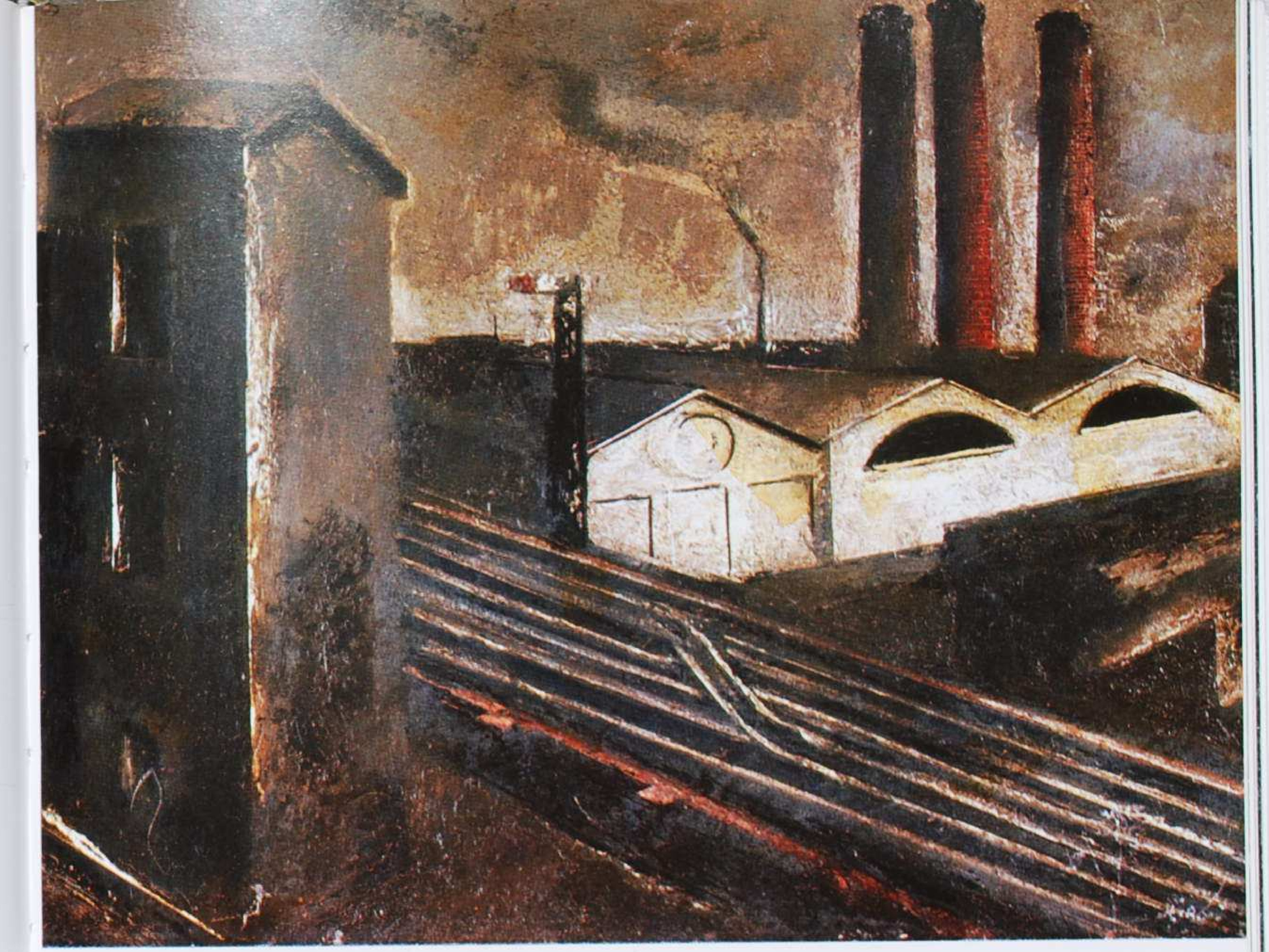
E, quando todas as luzes do interior se apagaram, os mercados, quadrados, uniformes, banhados na claridade do dia nascente, apareceram como uma máquina moderna, fora de qualquer medida, uma espécie de máquina a vapor, de caldeira destinada à digestão de um povo, gigantesco ventre de metal, ferrado, cravado, feito de madeira, de vidro, de ferro, de uma elegância e de uma potência de motor mecânico acionado pelo calor da calefação, pela fúria vertiginosa e fremente das rodas.



Torre Eiffel em construção,
agosto de 1889

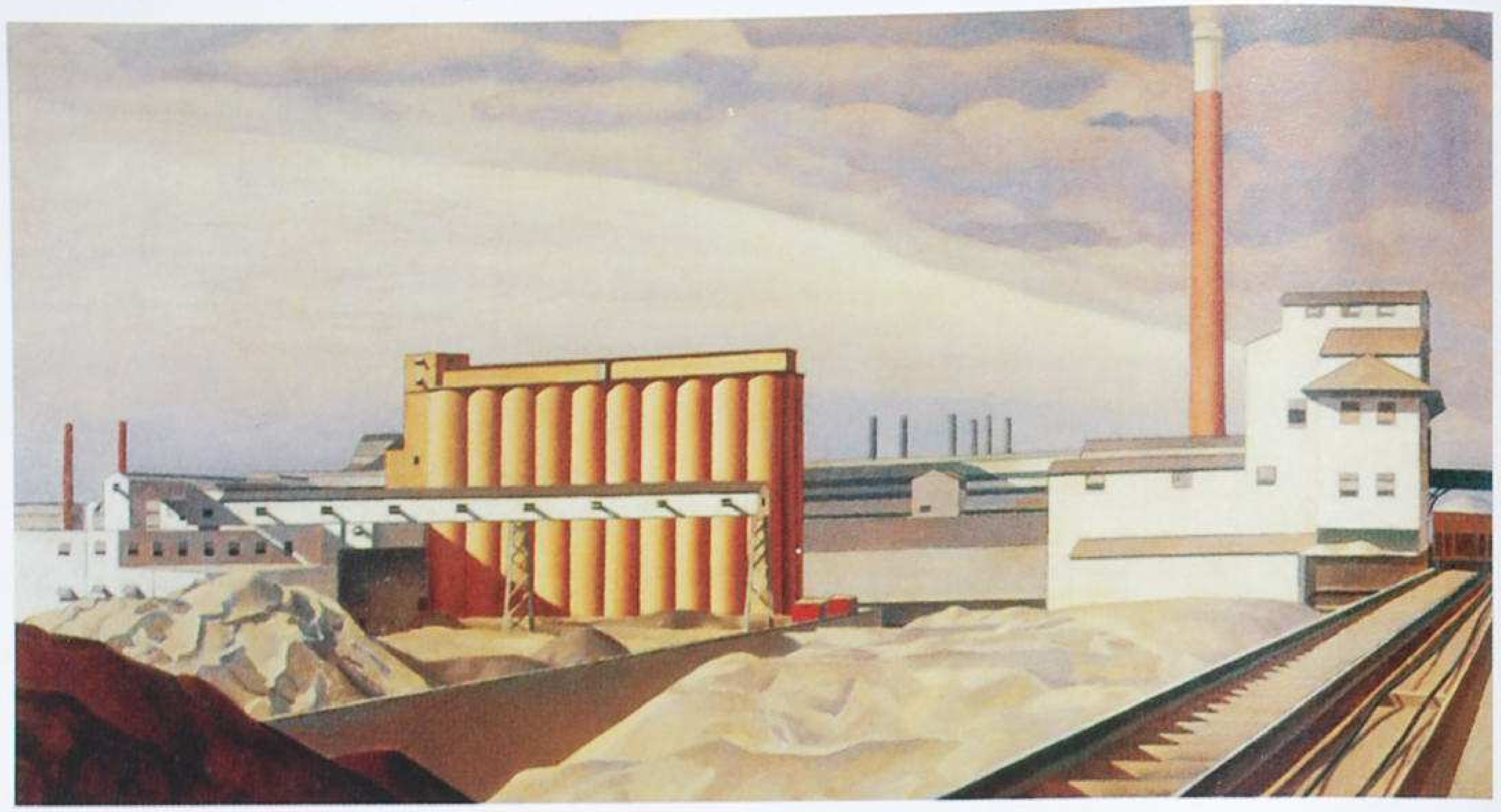
páginas antecedentes
Otto Dix,
Cartoon for Metropolis,
tríptico, 1927-1928,
Stuttgart,
Galerie der Staadt

Todo o século XIX é agitado pelo conflito entre os entusiastas da Revolução Industrial, que inspira uma nova arquitetura baseada no ferro e no cristal, e aqueles que recusam tais novidades tecnológicas não apenas em nome dos valores tradicionais, mas também da nova sensibilidade estética. Bem antes que Gustave Eiffel terminasse, em 1889, a sua torre metálica para a Exposição Universal de Paris, foi publicada no jornal *Le Temps*, em 1887, uma carta cujos signatários incluíam Alexandre Dumas filho, Guy de Maupassant, Charles Gounod, Leconte de Lisle, Victorien Sardou, Charles Garnier, François Coppée, Sully Proudhomme: "Nós, escritores, pintores, escultores, arquitetos, amantes apaixonados da beleza até agora intacta de Paris, vimos protestar com todas as nossas forças e toda a nossa indignação, em nome do bom gosto francês menosprezado, da arte e da história francesas ameaçadas, contra a ereção, no coração de nossa capital, da inútil e monstruosa Torre Eiffel, que a mordacidade pública, tantas vezes rica de bom senso e espírito de justiça, já batizou de 'Torre de Babel'." E seguia invectivando contra aquela negra e gigantesca chaminé de fábrica que, como uma mancha de tinta, alongaria sobre Paris a sua sombra execrável de "odiosa coluna de lata aparafusada".



Mario Sironi,
Paisagem urbana com chaminés,
c. 1820-1923, Milão,
coleção particular

Eiffel respondia afirmando que a torre teria uma beleza e elegância próprias, que as razões da engenharia não são estranhas às da harmonia, que a construção manifestaria, com a ousadia de sua concepção, força e beleza, que existe um fascínio também no colossal e que, por fim, seria o edifício mais alto que os homens jamais haviam erguido. "Por que aquilo que é admirável no Egito teria que se tornar horrível e ridículo em Paris?"
A Torre Eiffel é uma presença caracterizante no panorama parisiense e já naquela época alguns desses protestatários mudaram de opinião. O "dossiê Eiffel" permanece, no entanto, como testemunho das chamadas *oscilações do gosto*. Oscilações que se produziram no curso do tempo também a propósito da imagem da cidade. Encontramos na pintura contemporânea imagens terríveis de metrópoles e periferias industriais; amargas reflexões sobre o feio citadino aparecem em pensadores como **Sedlmayr** e Adorno; sulfúrea e turva era a metrópole de *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (1929), e ainda hoje, **DeLillo** renova em perspectiva americana os horrores da Londres e da Paris oitocentistas. Mas no *Ulisses* de James Joyce (1922), temos uma epopéia da cidade moderna, fascinante cadinho de aspectos contraditórios, inferno e paraíso de Leopold Bloom.



Charles Sheeler,
Paisagem clássica,
1931, St. Louis, Missouri,
Mr. and Mrs. Barney A.
Ebsworth Foundation

em face

Isaac Soyer,
Agência de emprego,
1937, Nova York,
Whitney Museum
of American Art

Joseph Stella,
Fogos na noite,
1919,
Milwaukee Art Museum

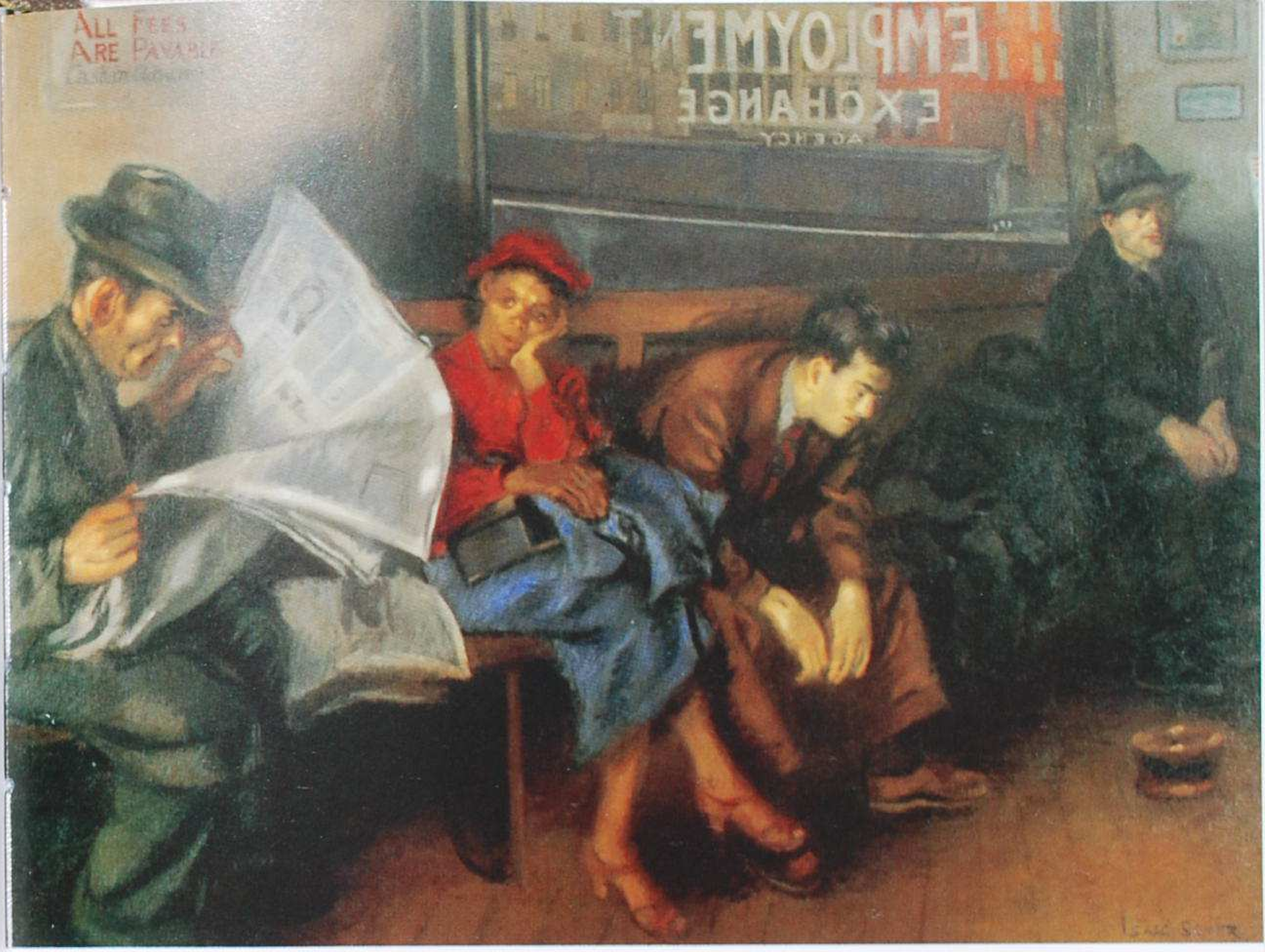
As misérias da América

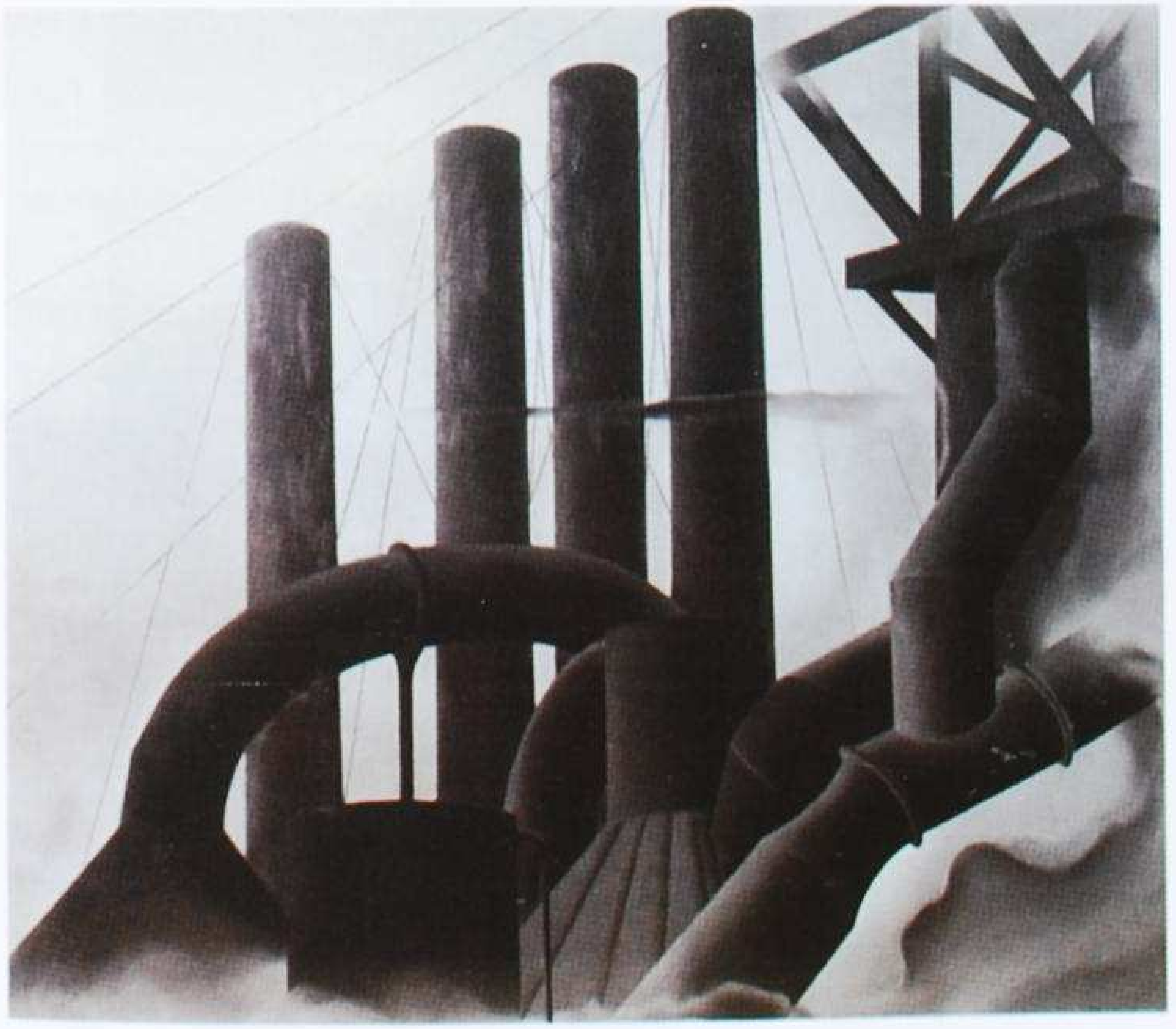
Don DeLillo
Submundo (1997)

Mais adiante vemos sinais de velhas experiências na superfície e há alguma coisa de estranho no lugar, um mal-estar que tento definir. Vemos os restos de uma ponte ferroviária, um fragmento esculpido de metal escuro, carbonizado, apoiado em pilares de cimento. Uma raridade, um espírito de velhos segredos apodrecidos, que já não têm valor. Vemos a base cinza e tosca de uma torre de guarda destruída há décadas, da qual sobrou somente esse bloco de cimento que se ergue apenas um metro e meio acima da superfície irregular, com um ar estranhamente estupefato e com vigas de metal aparentes. Sentimento de culpa em cada objeto contaminado, nas pilastras corroídas pelas intempéries e nas vigas abandonadas ao vento, coisas fabricadas e forjadas pelos homens, velhos projetos que não deram certo.

Prosseguimos em silêncio.

Vêem-se montes de terra jogada ao redor de um *bunker* pintado de amarelo – amarelo que indica contaminação. (...) Vemos sinais de casas a distância, construções usadas para as experiências, detonadas com as pessoas ainda lá dentro, manequins, e os produtos nas prateleiras onde foram postos talvez quarenta anos antes (...) A lata, o papel, o plástico, o poliestireno. Tudo voa pelas correias de transporte abaixo, quatrocentas toneladas por dia, cadeias de montagem de lixo, dividido, comprimido e finalmente transformado em unidades talhadas em cubos de novos produtos, amarrados com arame, cuidadosamente amontoados e prontos para serem vendidos. Sunny adora esse lugar, assim como as outras crianças que chegam aqui acompanhadas de seus pais ou professores, que param na passarela e visitam a exposição. A luz das clarabóias entra em ondas (...) e cai sobre as grandes máquinas com um esplendor mágico. Talvez tenhamos um sentimento de reverência pelo lixo (...) Vejam como elas retornam, iluminadas por uma espécie de envelhecimento corajoso. As janelas revelam um grande e potente deserto e um enorme céu. O depósito, do outro lado da rua, agora está fechado, cheio até a boca, mas o gás, o metano, continua a sair do grande banco de terra, produzindo um tremor sobre o chão e o céu que as aumenta a aura de sacralidade. (...) As crianças adoram as máquinas, as embaladoras, as trituradoras e as longas correias de transporte; os pais olham pelas janelas para a névoa do metano, e os aviões despontam atrás das montanhas e alinham-se numa manobra de aproximação, os caminhões estão estacionados em fila dupla fora dos pavilhões e trazem a imundície ainda não dividida, a sordidez visceral da nossa vida, para retornar com as unidades talhadas em cubos e empilhadas, para devolvê-las ao mundo.





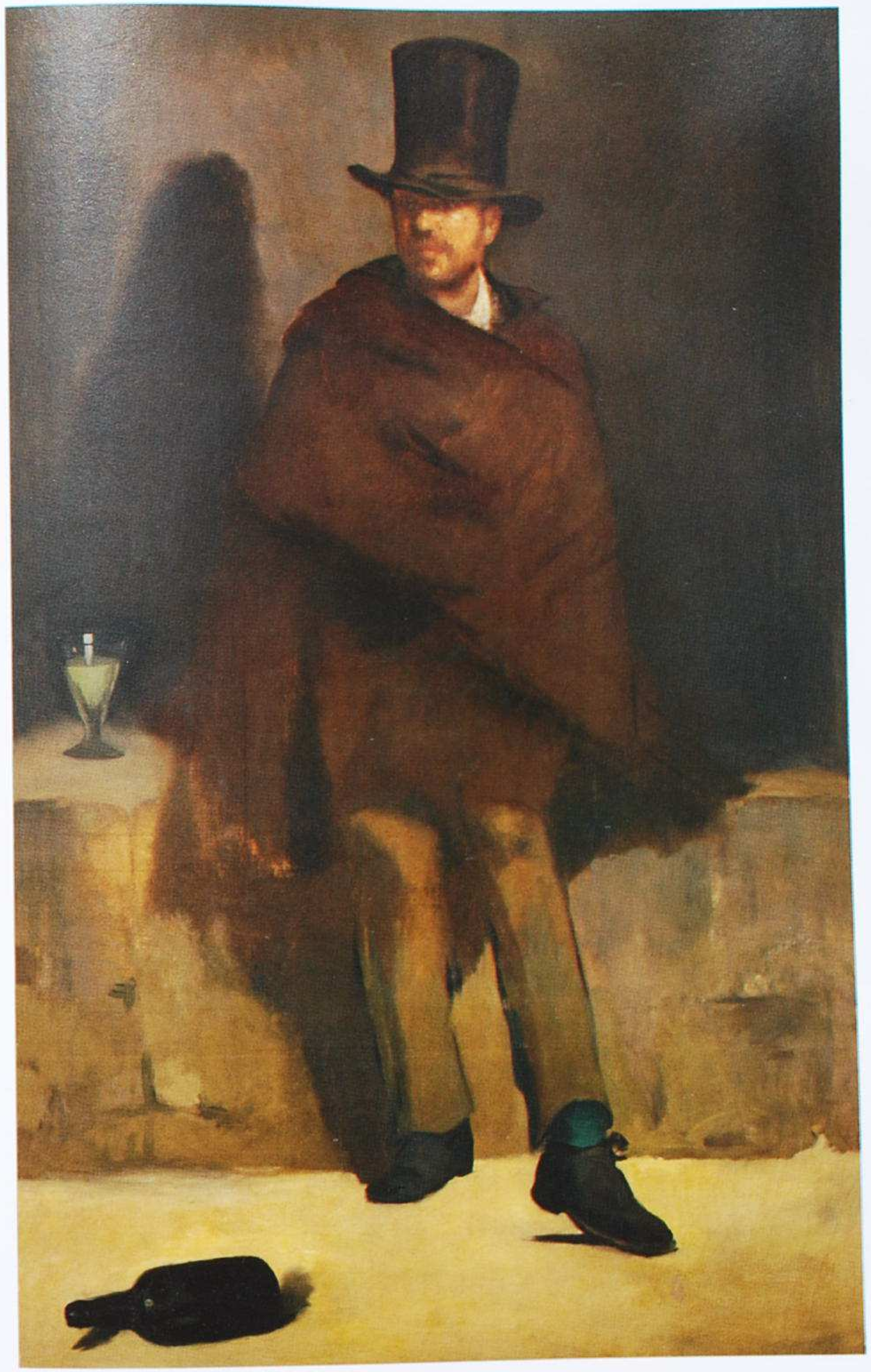
2. O Decadentismo e a luxúria do feio

Diante da opressividade do mundo industrial, das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, da insurgência de um movimento operário organizado e do florescimento de uma forma de jornalismo que, publicando novelas populares em capítulos, dá início àquilo que hoje chamamos de cultura de massa, o artista vê ameaçados os seus ideais, percebe as idéias democráticas como inimigas, resolve ser "diferente", marginalizado, aristocrático ou "maldito" e retira-se para a *torre de marfim* da Arte pela Arte. Como dirá Villiers de l'Isle-Adam: "Viver? Os criados pensarão nisso por nós". Assim, a época do triunfo da máquina e do culto positivista da ciência é também a do Decadentismo. Ganha forma uma *religião estética* segundo a qual a Beleza é o único valor que deve ser realizado, e para um *dandy* a própria vida deve ser vivida como obra de arte. Em sua poesia *Langor* (1883), Paul Verlaine compara sua época ao mundo da decadência romana ou bizantina: tudo já foi dito, os prazeres experimentados e sorvidos, perfilam-se no horizonte as ordens de bárbaros que a civilização doente não saberá deter. Nada resta, dirá Huysmans, senão mergulhar nas alegrias dos sentidos de uma imaginação superexcitada, listar os tesouros da arte, deslizar as mãos por entre as jóias acumuladas por gerações passadas. Para Baudelaire (*As correspondências*, 1857), "a natureza é um templo vivo em que os pilares deixam filtrar não raro insólitos enredos", e que só pode ser vista como uma inexaurível reserva de símbolos. Mas se tudo permite uma revelação simbólica, deve-se procurar por ela também nos abismos do mal.

Edouard Manet
O bebedor de absinto,
1858-1859,
Copenhague,
Ny-Carlsberg-Glyptothek

Retrato de um decadente
Paul Valéry
Variétés II, "Retrato de Huysmans" (1930)

Era o mais nervoso dos homens (...) artista do repugnante, propenso ao pior e sedento apenas do excessivo, crédulo a não se poder crer, capaz de acolher cada horror que a mente humana possa imaginar, guloso de bizarrices e de história que bem se ouviriam nos portões do inferno e, por outro lado, as mãos puras (...) Emanavam dele reflexos de uma erudição voltada para o estupefaciente. Farejava imundícies, malefícios, ignomínias em todos os negócios mundanos, e talvez tivesse razão (...) Quando se entregou à mística, acrescentou com delícia a seu minucioso e complacente conhecimento das torpezas visíveis e das sujeiras ponderáveis uma curiosidade atenta, inventiva e inquieta pelas torpezas sobrenaturais e imundícies supra-sensíveis (...) Suas narinas singulares farejavam frementes tudo o que pode haver de nauseabundo no mundo. O aroma repelente das tabernas, seu acre incenso corrompido, os odores infectos e fanados dos casebres e dos abrigos de mendicância, tudo aquilo que revoltava seus sentidos excitava seu gênio.



Arthur Rimbaud (*Carta a P. Demeny*, 1871) dirá que o poeta só se faz *vidente* "por meio de um longo, imenso e irrefletido *desregramento de todos os sentidos*". E, em *Uma estadia no inferno* (1873), escreverá: "Um dia, sentei a Beleza no meu colo. – Achei-a amarga (...) E me espojei na lama. E me estendi a secar na aura do crime." A religiosidade *à rebours* dos decadentes toma o caminho do satanismo, com adesão a práticas de magia e evocação diabólica (ver *Là-bas* de Huysmans), e nossa antologia não pode dar conta das infinitas celebrações do sadismo, do masoquismo, das apologias do vício (ver, mesmo além do Decadentismo, o elogio da prostituta em **Rilke**, ou a celebração da fealdade do ato sexual, em **Bataille**), do prazer encontrado na dor, da exaltação dos estados neuróticos (**Huysmans**). **Corbière** identifica-se na feiúra melancólica do sapo, **Dostoievski** fala do horror do rato, **Baudelaire** descreve o modelo de exaltação do repulsivo que é *Uma carniça*, Tarchetti escreve um elogio da dentadura estragada, assim como **Rimbaud** experimenta frêmitos de prazer ao descrever as catadoras de piolhos. E, com **Proust**, podemos ler enfim sobre o fascínio pela sublime aristocracia da feiúra.
Da mesma forma, também os artistas figurativos nos darão figuras perversas, prostitutas, esfinges, donzelas moribundas, rostos marcados pelo desagradável.

O prazer da feiúra

Charles Baudelaire
Seleção de máximas consoladoras sobre o amor (1846)

Para certos espíritos mais curiosos e entediados, o gozo da feiúra provém de um sentimento ainda mais misterioso, que é a sede do desconhecido e o gosto do horrível. É esse sentimento, cujo germe todos carregam em si mais ou menos desenvolvido, que leva certos poetas às clínicas e às aulas de anatomia e as mulheres às execuções públicas. Lamentaria vivamente quem não o compreendesse; – uma harpa à qual faltasse uma corda grave! (...) Há pessoas que se ruborizam por terem amado uma mulher no dia em que percebem que ela é tola. (...) A tolice é muitas vezes um ornamento da beleza, é ela que dá aos olhos essa limpidez morna das lagoas escuras e essa calma oleosa dos mares tropicais.

O sapo

Tristan Corbière
Amores amarelos (1873)

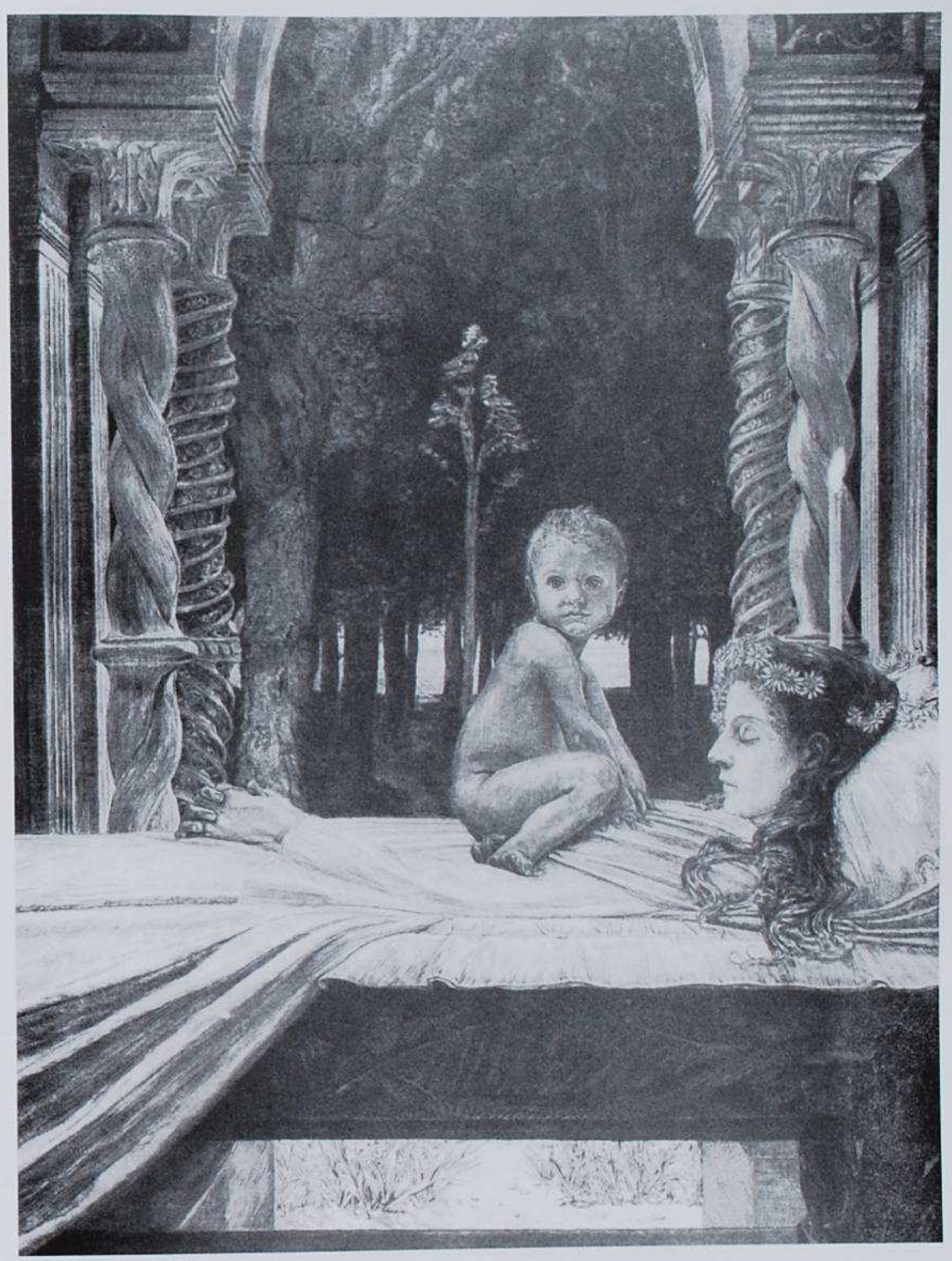
Um canto na noite sem ar...
A lua se põe a pratear
Os recortes do verde obscuro.

... Um canto; um eco que ressoa
Sob o capim, cantando à toa...
– Calou-se: vem, é lá, no escuro...

– Um sapo! – Por que esse pavor,
perto do teu fiel soldado?
Ei-lo: é um poeta tosquiado,
Um rouxinol na lama – Horror! –

– Horror por quê? Olha, escondeu
em sua toca o olhar ardente
e foi-se, frio, indiferente.

Boa noite – Esse sapo sou eu.



Max Klinger,
A Morte. Segunda parte
(Vom Tode II),
Opus XIII,
1898, Berlim

A dama do sarcófago

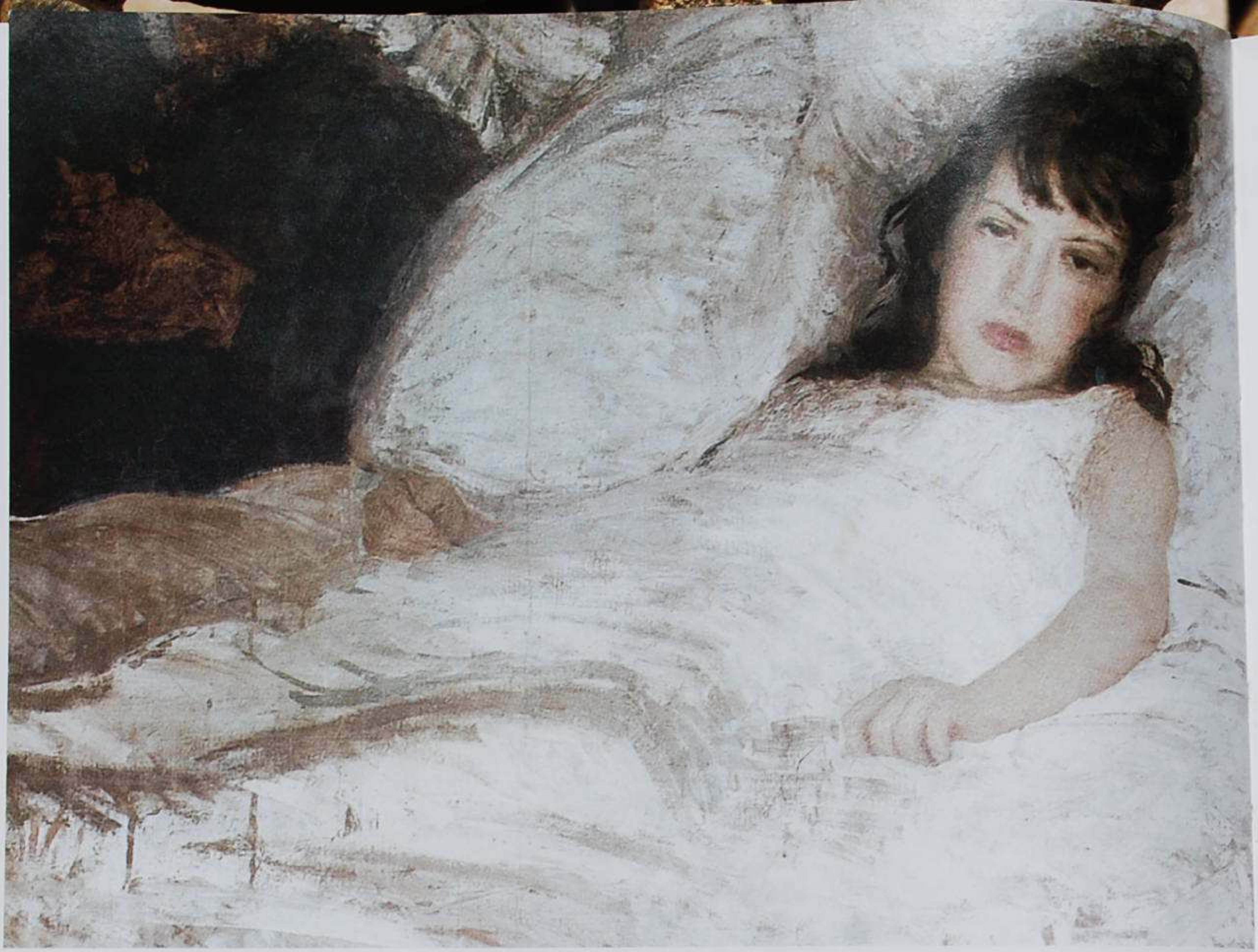
Gabriele D'Annunzio
Poema paradisíaco (1893)

Uma mulher de porte imperial
Sobre o grande sarcófago romano
Recostada – onde se desenha o plano
Notável de um cortejo sepulcral –

Espera acaso o Édipo fatal
Que decifre o enigma sobre-humano?
Ou talvez a irmã Morte que o profano
Sonho feche na pedra funeral?

Sua boca não diz sua ciência.
Quem há de sugar da sangüínea polpa
Daquele fruto do mistério a essência?

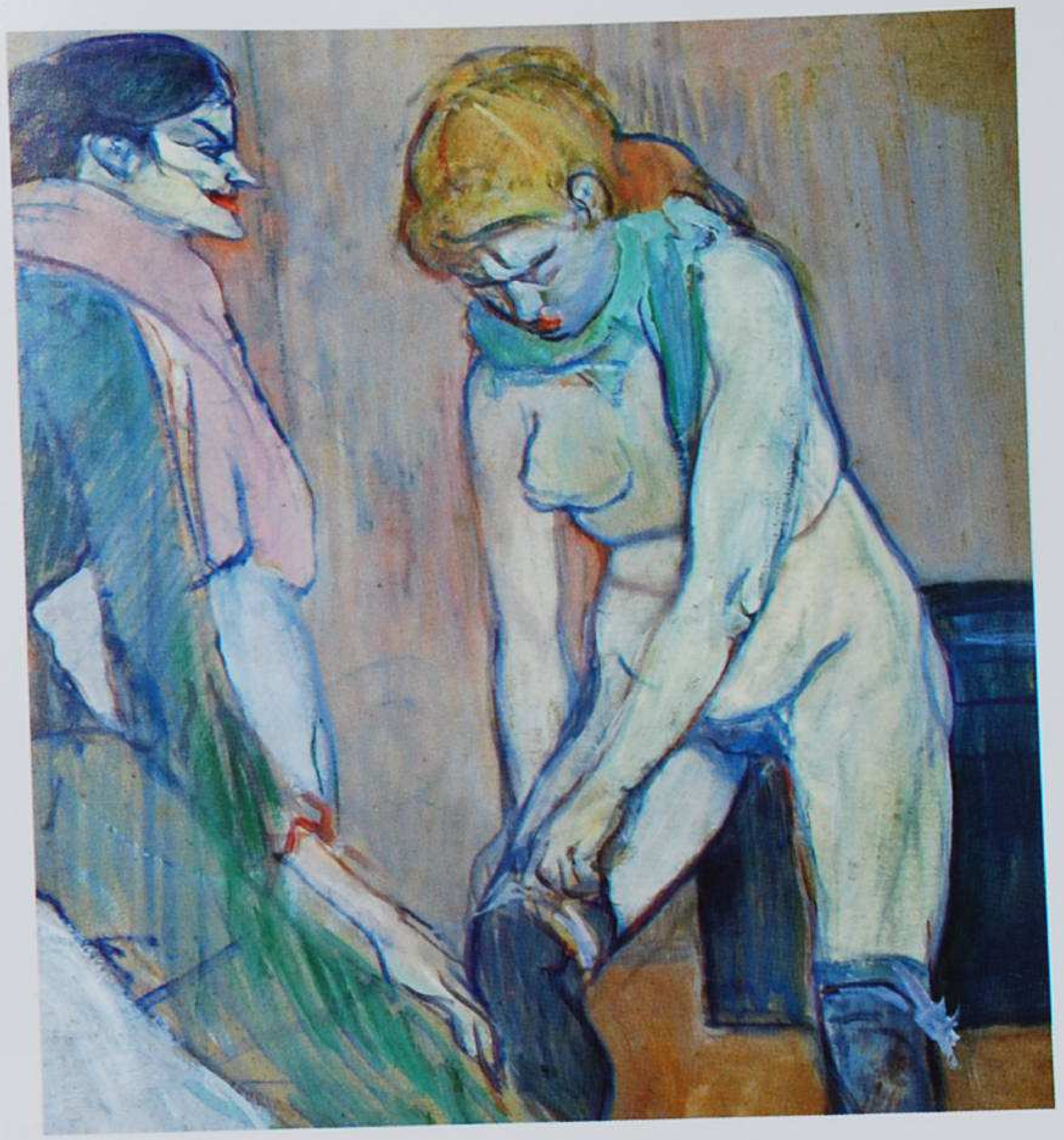
Vela. E nos fundos olhos impudicos,
Assombrados já da futura culpa,
Traspassam sombras de antigos delitos.



Angelo Morbelli,
Vendida, c. 1887-1888,
Galleria d'Arte Moderna,
Civiche Raccolte d'Arte,
Turim

Da Idade Média são redescobertos o demoníaco e os balbucios de um latim já corrompido, do Renascimento, a figura ambígua do andrógino. Jean Lorrai escreverá (*Roma*, 1895-1904): "Ah, as bocas de Botticelli, aquelas bocas carnudas, sólidas como frutos (...) sem que se possa saber se calam pureza ou ignomínia!" Na mulher, deseja-se o mistério esfíngico (**Wilde**), o pecado e a corrupção moral ou as carnes desfeitas (ainda **Baudelaire**), e mesmo a voluptuosidade da necrofilia (**D'Annunzio**), que em **Tarchetti** se enriquece com uma indubitável misoginia.

Mas a poética da *epifania* parece escapar ao fascínio da feiúra. Como queria Walter Pater (*Ensaio sobre o Renascimento*, 1873), "a todo instante, uma perfeição de forma surge numa mão ou num rosto; algum estado de paixão ou de visão ou de excitação intelectual é irresistivelmente real e atraente para nós – naquele instante apenas". Mestre de epifanias será James Joyce, e bastaria citar a fulgurante aparição de uma moça transformada em "ave marinha", no *Retrato do artista quando jovem* (1916). Para Joyce, a experiência do feio, como o cheiro de couves apodrecidas ou a visão de um cadáver, também pode se transformar em emblema de um momento interior, desde que redimido esteticamente pelo estilo. E Stephen Dedalus encantava-se com cada banal tabuleta de armazém, quando "sua alma se contraía suspirando como velha".



Toulouse-Lautrec,
Mulher puxando a meia, 1894,
Paris, Musée d'Orsay

Elogio da prostituta

Rainer Maria Rilke

Elegias de Duíno, 7 (1912-1922)

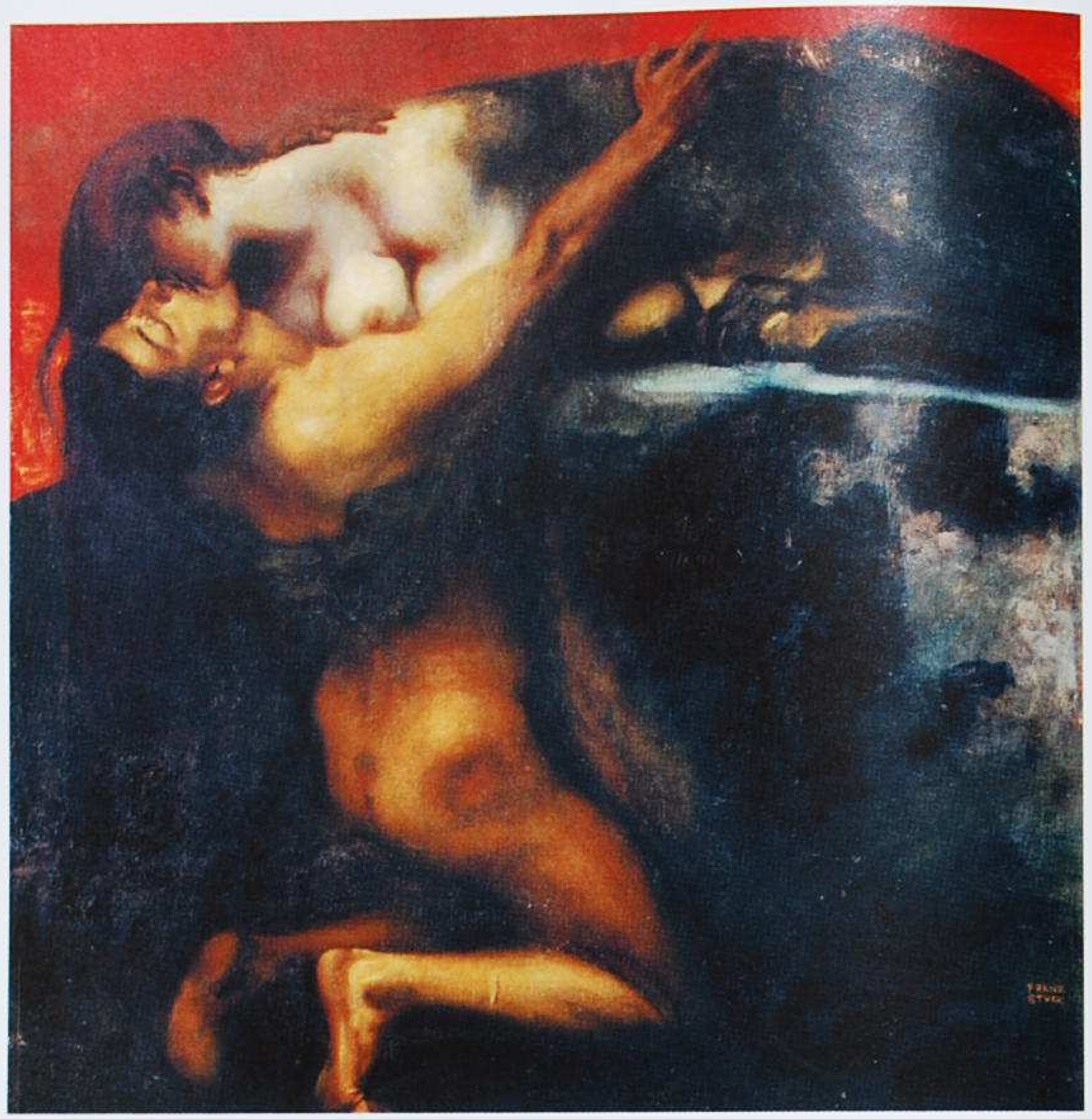
Estar-aqui é esplendor. E vós sabíeis, ó jovens, e também vós, decaídas, de aparência indigente, vós, ulceradas em ruas miseráveis, abertas ao abandono. Pois cada uma de vós conheceu uma hora, talvez menos de uma hora inteira – duração esquiva às medidas do tempo, entre dois instantes – em que realmente *existiu*, com plenitude. As veias túmidas de ser.

Feiúra e erotismo

Georges Bataille

O erotismo, XIII (1957)

Ninguém duvida da feiúra do ato sexual. Da mesma maneira que a morte no sacrifício, a feiúra da cópula provoca a angústia. Mas quanto maior é a angústia – na medida da força dos parceiros – mais forte é a consciência de exceder os limites, que determina um êxtase de alegria. Mesmo que as situações variem conforme os gostos e os hábitos, isso geralmente não faz com que a beleza (a humanidade) de uma mulher não contribua para tornar sensível – e chocante – a animalidade do ato sexual. Nada é mais deprimente, para um homem, que a feiúra de uma mulher, em quem a feiúra dos órgãos ou dos atos não se sobressaia. A beleza importa em alto grau no que toca ao fato de a feiúra não poder ser sujada, e que a essência do erotismo é a sujeira.

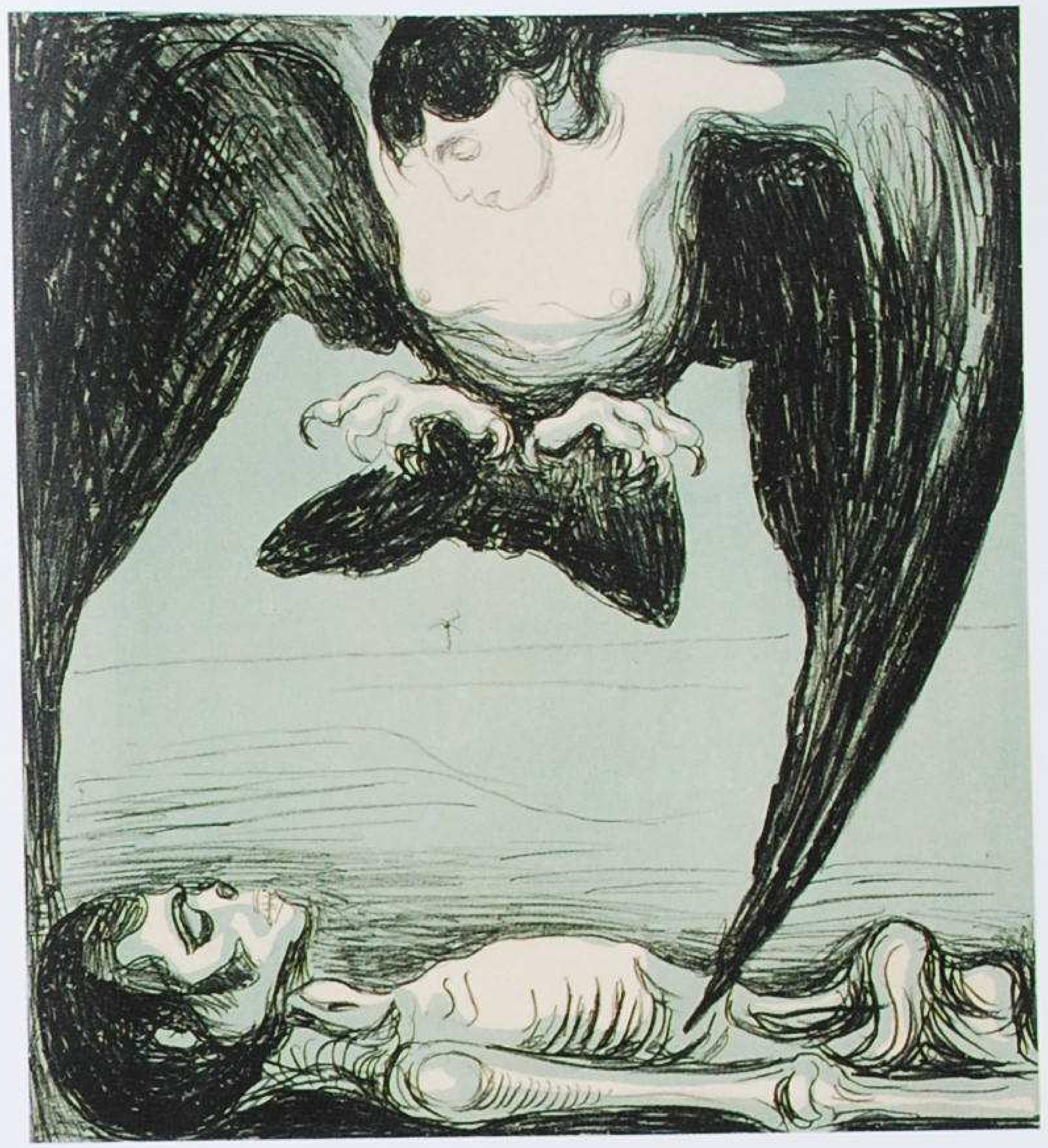


Franz von Stuck,
O beijo da esfinge,
1895,
Budapeste,
Szepmuveszen Muzeum

O ídolo monstruoso da decadência

Oscar Wilde
A esfinge (1883/1894)

Em um canto escuro de meu quarto há
mais tempo que minha fantasia alcança
Uma bela e silenciosa Esfinge me olha
através de sombras movediças. (...)
Vem, minha adorável dama! Tão sonolenta,
tão burlesca!
Vem, esplêndida e grotesca criatura, meio
mulher, meio animal! (...)
Deixa-me tocar tuas curvas garras de
pálido marfim e envolver,
qual Áspide venenosa, com a minha cauda
tuas veludosas patas! (...)
Quem foram teus amantes? Quem foi que
por ti debateu-se na poeira?
Quem foi o vaso de tua Luxúria? Que
Drudo possuíste todo dia?
Lagartos gigantes não se curvaram diante
de ti nas margens juncadas?
Grifos com flancos de aço não se
aventuraram contigo em teu leito pisado?
Monstruosos hipopótamos não se
aproximaram de ti dissimulados na névoa?
Dragões de escamas douradas não se
torciam de paixão quando passavas?
E que horrível Quimera saiu de sua tumba
de tijolos nas pedras da Lícia
Com sua tenebrosa cabeça em chamas
para gerar do teu
ventre novas maravilhas? (...)
Teu medonho e poderoso alento faz a luz
oscilar na lâmpada,
e sinto na fronte o úmido e terrível
orvalho da noite e da morte.
Teus olhos são como fantásticas luas que
brilham num lago estagnado,
Tua língua é uma serpente escarlate que
dança fantásticas harmonias.
Teu palpitar cria melodias venenosas e tua
negra garganta é como o furo
deixado pela brasa de um carvão ardente
num tapete sarraceno. (...)
Afasta-te, repugnante mistério! Horrendo
animal, afasta-te!
Açulas em mim cada instinto bestial, fazes
de mim o que não quero ser.
Fazes do meu credo uma impostura
estéril...



Edvard Munch,
Harpia II,
1899, Oslo,
Munch Museet

O canto do ódio

Olindo Guerrini
Póstuma (1877)

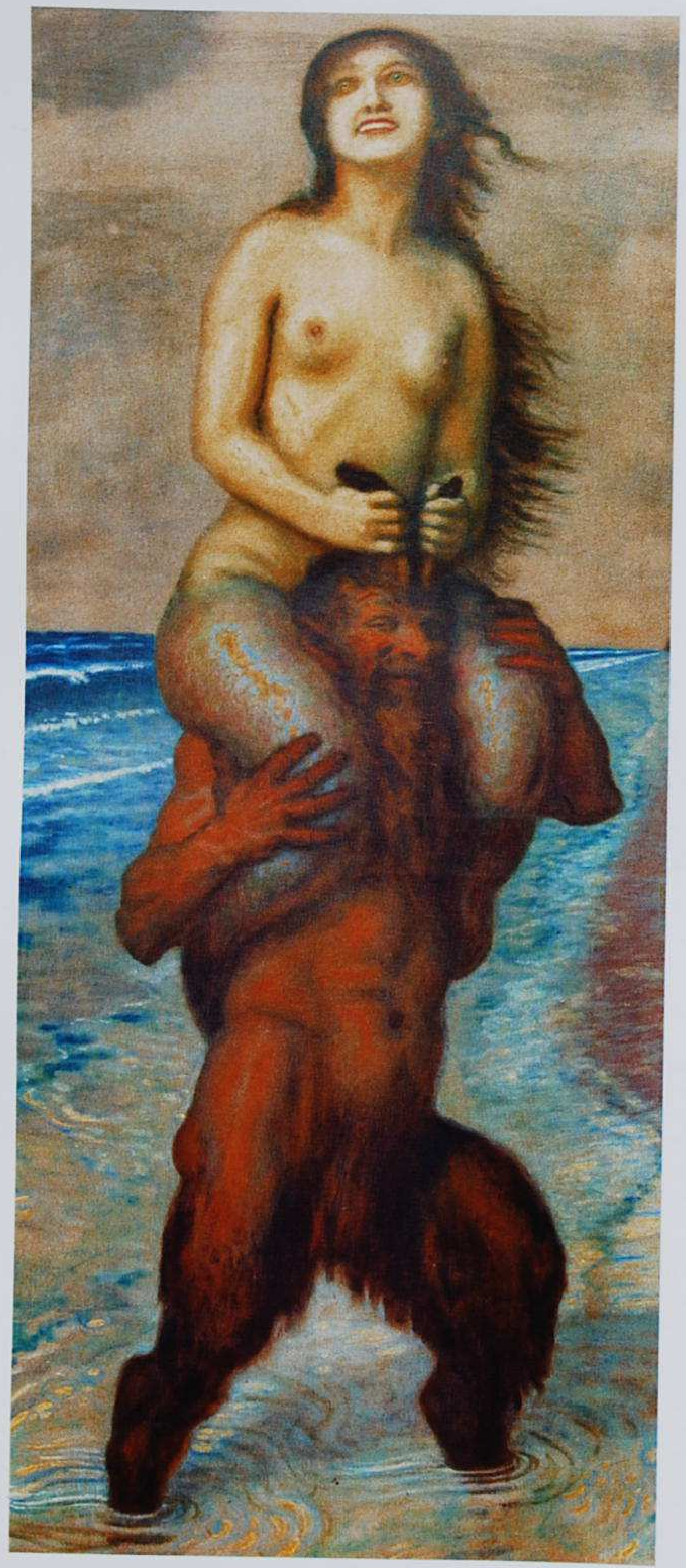
Quando enfim tu dormires deslembrada
Sob essa terra farta
E a cruz de Deus estiver bem plantada
Em teu caixão ereta
Quando tuas faces podres escorrerem
Entre os dentes infirmes
E tuas órbitas ocas pulularem
num remoer de vermes
Em ti o sono que do ser é paz
Será nova tortura
E um remorso virá, frio, tenaz
Para encher-te de agrura
Um remorso agudíssimo e atroz
Te invadirá a cova;
Malgrado a cruz de Deus, o acerbo algoz
Vai te roer na alcova
Eu serei esse remorso, te achando
Dentro da noite escura
Lâmia que esquiva a luz, virei ladrando
Qual fera loba obscura
E com as unhas escavarei a terra
Para ti feita sordícia
E desfarei o lenho vil que encerra
A tua infame carniça
Ah, que em teu coração inda vermelho
Saciarei o ódio antigo,
Com que alegria afundarei o artelho
Em teu ventre impudico!
Em teu pútrido ventre acocorado
Pousarei *in eterno,*
espectro da vingança e do pecado,
espantalho do inferno:
E no teu ouvido outrora tão belo
Redirei, insaciado
e a perfurar-te o cérebro, um libelo
Como um ferro afogueado (...)
E nestes versos vou te condenar
Ao vitupério eterno,
A penas que te farão desejar
Até as penas do inferno
Aqui remorrer te faço, ó medonha,
com espinhos, lentamente
Minha vingança será tua vergonha,
Sobre ti eternamente.

páginas seguintes

Franz von Stuck
Fauno carregando uma ninfa,
1918,
coleção particular

Adolfo Wildt,
O prisioneiro, 1915,
coleção particular

Alfred Kubin,
Criatura de Marte,
c. 1906,
coleção particular



O fauno

Arthur Rimbaud
Cabeça de fauno (1854-1891)

Um fauno aflora os olhos e o chavelho
e morde a rubra flor com dentes brancos.
Lisa e sangrante como um vinho velho
No bosque a boca explode em risos francos.

Catadoras de piolhos

Arthur Rimbaud
As catadoras de piolhos (1854-1891)

Quando a fronte do infante, vermelha das tormentas
Só implora o enxame branco dos sonhos sem perfil,
Se acercam de sua cama duas grandes irmãs atentas,
trazendo dedos frágeis, com unhas de ar gentil.
Fazem sentar o infante ao pé de uma janela
Aberta (onde o ar azul banha uma confusão de flores)
E em seus cabelos densos que o orvalho gela
Passeiam os dedos finos, terríveis e encantadores.
Ele escuta cantar o hálito dessas divas
Temerosas, que recende a longos méis vegetais.
Às vezes sincopado de um silvar: salivas
Chupadas para os lábios – ou vontade de beijar?
Ouve o bater de suas negras pestanas, sob silêncios
Perfumados; e aqueles dedos elétricos, mansinhos,
A fazer crepitar, em meio a cinzas indolências,
Sob suas régias unhas, a morte dos piolhinhos.

Os dentes pretos

Igino Ugo Tarchetti
Rei por vinte e quatro horas (1839-1869)

Os Dentes Pretos, pelos quais me pareceu que deveria experimentar um horror insuperável, tinham um aspecto tão doce, tão suave, tão afetuoso que logo me senti atraído para eles por uma força de simpatia irresistível, enquanto os Dentes Brancos me pareciam de índole tão rebelde, tão feroz, tão orgulhosa, que quase me aterrorizavam. Aqueles dentes longos, afilados, brancos, horrivelmente brancos, descobertos até a raiz por lábios um pouco revirados (...) Os dentes pretos, ao contrário, largos, curtos, quadrados, bem encaixados e cobertos pela gengiva, prometiam índoles e tendências tão mansuetas que daria metade da ilha de Potikoros para que meu reino não fosse povoado senão por esta raça (...)

Uma carniça

Charles Baudelaire

Spleen e ideal, XXX (1857)

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
Numa bela manhã radiante:
Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
Uma carniça repugnante.
As pernas para cima, qual mulher lasciva,
A transpirar miasmas e humores,
Eis que abria desleixada e repulsiva,
O ventre prenhe de livores.
Ardia o sol naquela pútrida torpeza,
Como a cozê-la em rubra pira
E para ao cêntuplo volver à Natureza
Tudo o que ali se reunira.
E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
Como uma flor a se entreabrir.
O fedor era tal que sobre a relva escassa
Chegaste quase a sucumbir.
Zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço,
Dali saíam negros bandos
de larvas, a escorrer como um líquido grosso
Por entre trapos nefandos.
E tudo isso ia e vinha, ao modo de uma vaga,
Ou esguichava a borbulhar,
Como se o corpo, a estremecer de forma vaga,
Vivesse a se multiplicar.
E esse mundo emitia uma bulha esquisita,
Como vento ou água corrente,
Ou grãos que em rítmica cadência alguém agita
E à joeira deita novamente.
As formas fluíam como um sonho além da vista,
Um frouxo esboço em agonia,
Sobre a tela esquecida, e que conclui o artista
Apenas de memória um dia.
Por trás das rochas, irrequieta, uma cadela
Em nós fixava o olho zangado,
Aguardando o momento de reaver àquela
Náusea carniça o seu bocado.
– Pois hás de ser como essa infâmia apodrecida,
Essa medonha corrupção,
Estrela de meus olhos, sol da minha vida,
Tu, meu anjo e minha paixão!
Sim! tal serás um dia, ó deusa da beleza,
Após a bênção derradeira,
Quando, sob a erva e as florações da natureza,
Tornares afinal à poeira.
Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao verme que te beija o rosto,
Que eu preservei a forma e a substância divina
Do meu amor já decomposto.

Como um camundongo

Fiodor Dostoievski

Memórias do subsolo, 1, III (1864)

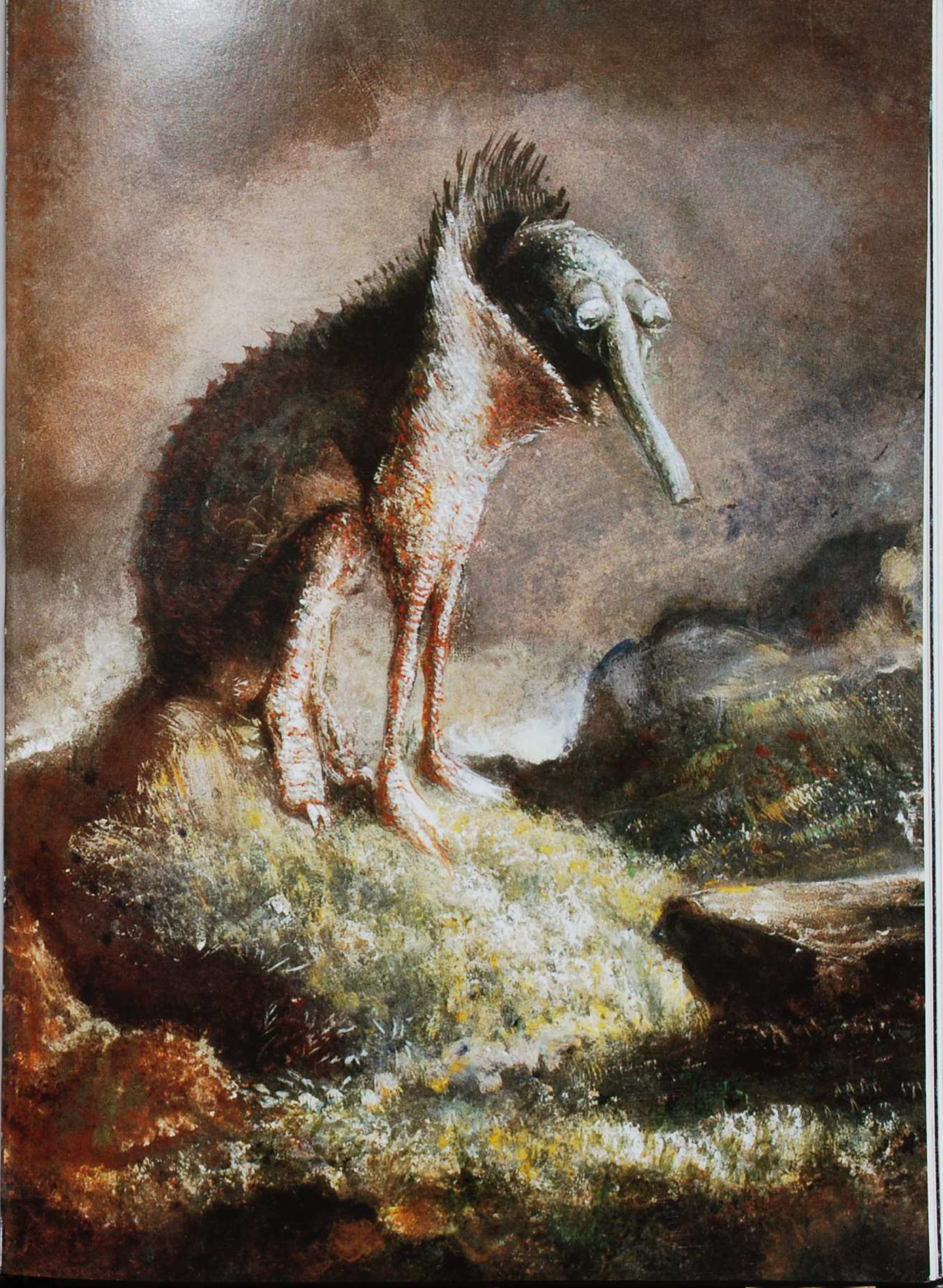
E o mais importante é que ele mesmo se considera a si mesmo um camundongo; ninguém lhe pede isto, e este é um ponto importante. Mas vejamos agora este camundongo em ação. Suponhamos, por exemplo, que ele esteja ofendido (quase sempre está) e queira vingar-se. Acumula-se nele, provavelmente, mais rancor que no *homme de la nature et de la vérité*. É possível que um desejo baixo, ignóbil, de retribuir ao ofensor o mesmo dano, ranja nele ainda mais ignobilmente que no *homme de la nature et de la vérité*, porque este, devido à sua inata estupidez, considera sua vingança um simples ato de justiça; já o camundongo, em virtude de sua consciência hipertrofiada, nega haver nisso qualquer justiça. Atinge-se, por fim, a própria ação, o próprio ato de vingança.O infeliz camundongo já conseguiu acumular, em torno de si, além da torpeza inicial, uma infinidade de outras torpezas, na forma de interrogações e dúvidas; acrescentou à primeira interrogação tantas outras não resolvidas que, forçosamente, se acumula ao redor dele certo líquido repugnante e fatídico, certa lama, que consiste nas suas dúvidas, inquietações e, finalmente, nos escarros – que caem sobre ele em profusão – dos homens de ação agrupados solenemente ao redor, nas pessoas de juízes e ditadores, e que riem dele a mais não poder, com toda a capacidade de suas goelas sadias. Naturalmente, resta-lhe (...) esgueirar-se vergonhosamente para a sua fendazinha. Ali, no seu ignóbil e fétido subsolo, o nosso camundongo, ofendido, machucado, coberto de zombarias, emerge logo num rancor frígido, envenenado e, sobretudo, sempiterno.

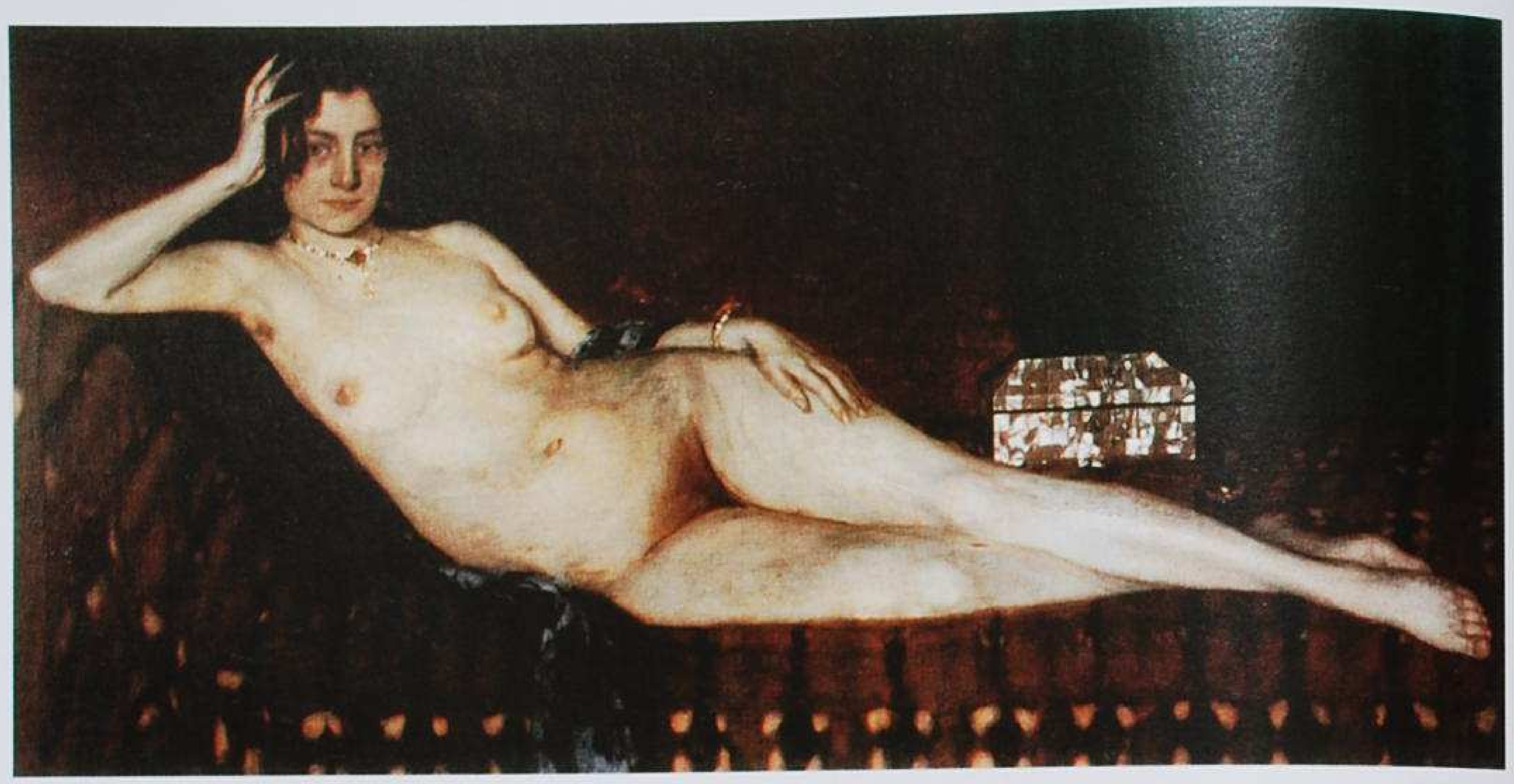
A nevrose

Joris-Karl Huysmans

Às avessas, 9 (1884)

Os pesadelos se repetiram; ele receava adormecer. Permanecia horas a fio deitado no leito, ora tomado de insônias persistentes e febris agitações, ora de sonhos abomináveis, rompidos por sobressaltos de homem perdendo o pé, rolando do alto de uma escada, precipitando-se, sem poder deter a queda, no fundo de um abismo. A nevrose, adormentada durante alguns dias, voltava a triunfar, revelando-se mais veemente e mais obstinada, sob novas formas. (...) Para distrair-se e matar as horas intérminas, recorreu às pastas de estampas e arrumou seus Goyas; os primeiros estados de certas pranchas dos *Caprichos*, provas reconhecíveis pelo seu tom avermelhado, outrora adquiridas a peso de ouro, alegraram-no e ele se abismou nelas, acompanhando as fantasias do pintor, enamorado de suas cenas vertiginosas, de suas feiticeiras cavalgando gatos, de suas mulheres forcejando por arrancar os dentes de um enforcado, de seus bandidos, de seus súcubos, de seus demônios e anões. Depois, percorreu-lhe todas as outras séries de águas-fortes e aquatintas, os *Provérbios* de um horror tão macabro, os temas de guerra de uma ira tão feroz, a prancha do *Garrote* finalmente, de que acarinhava uma maravilhosa prova de ensaio, impressa em papel espesso, sem cola, com linhas claras visíveis atravessando a pasta.





Oskar Zwintscher,
Madrepérola e ouro,
1909,
Chemniz, Stadtische
Kunstsammlungen

em face
Christian Schad,
*Auto-retrato com
modelo*,
1927, coleção particular

Ninfa macabra

Charles Baudelaire
Marginália, "O monstro" (1857)

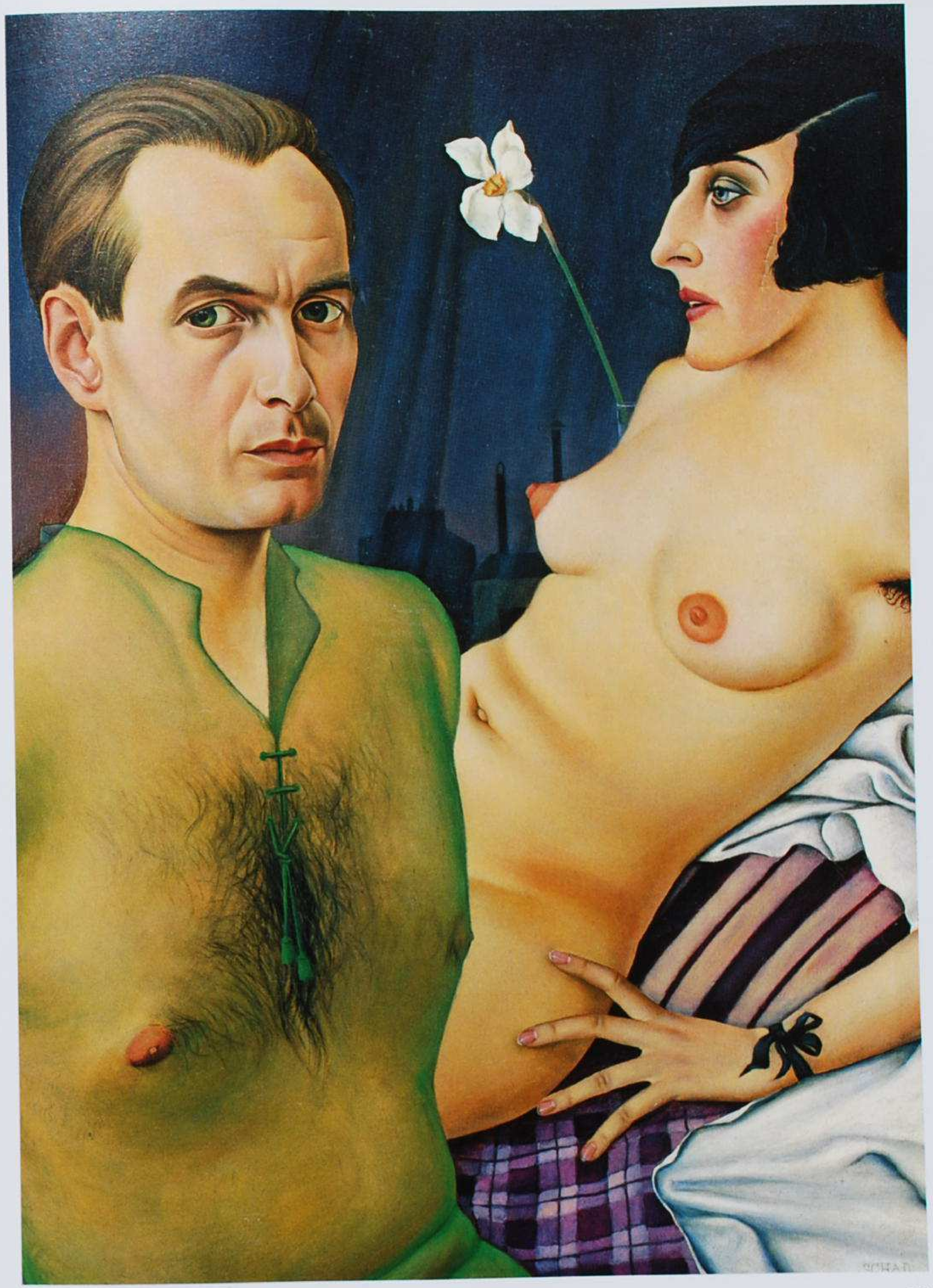
Sei que não és, minha querida (...)
Ó velha infanta! E todavia
As tuas caravanas fúteis
deram-te o lustro e a serventia
Das coisas que, conquanto inúteis,
Sempre seduzem todavia.
Nunca me causam tédio ou sono
Os teus quarenta (ou os que tiveras);
Prefiro os teus frutos, outono,
À floração das primaveras!
Jamais me deste tédio ou sono!
Tua carcaça tem encantos
E singulares harmonias;
No oco dos ombros há recantos
Onde degusto especiarias;
Tua carcaça tem encantos (...)
Tua perna robusta e aérea
Move-se à borda dos vulcões,
Em que pesem a neve e a miséria,
Dança o cancã das ilusões,
Tua perna robusta e aérea;
A pele é seca e já sem graça.

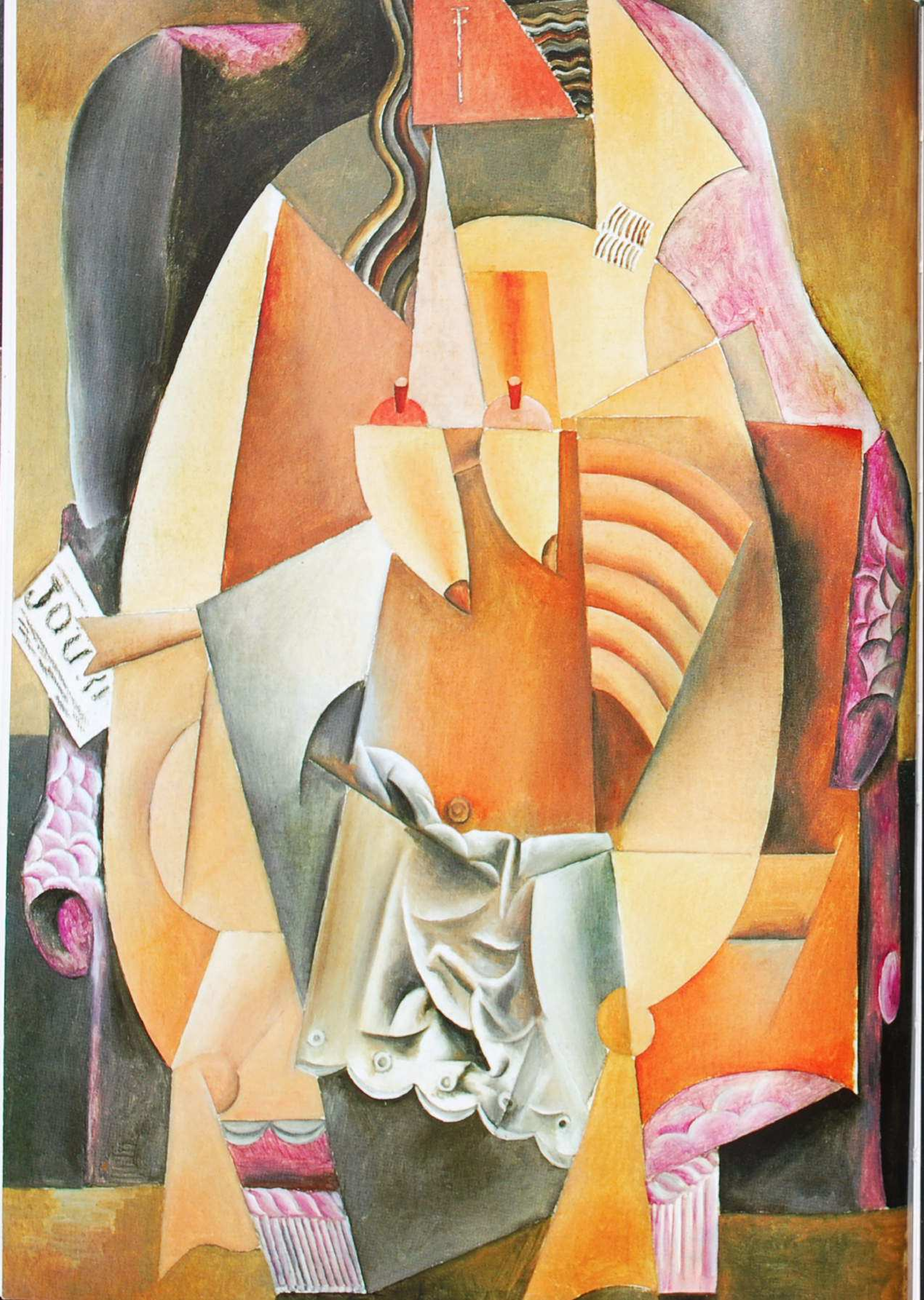
A aristocracia do feio

Marcel Proust
Guermantes, I (1920)

"É a princesa de Guermantes", disse minha vizinha ao cavalheiro que estava com ela, tendo o cuidado de colocar vários *pp* diante da palavra "princesa" para sublinhar que aquela designação era ridícula. "Não economizou nas pérolas. Creio que se as tivesse em tal quantidade, não ostentaria dessa maneira, não me parece muito elegante."

No entanto, ao reconhecer a princesa, todos os que tentavam saber quem estava na sala sentiram que, em seu coração, restabelecia-se o trono legítimo da beleza. De fato, no caso da duquesa de Luxemburgo, da senhora de Morienval, da senhora de Saint-Euverte e de tantas outras, o que permitia identificar seus rostos era a combinação de um grande nariz vermelho com dentes de coelho, ou de duas bochechas vincadas com um leve bigode. Traços que eram, aliás, suficientes para encantar, pois, não tendo mais que o valor convencional de uma escrita, ofereciam à leitura um nome célebre e imponente; mas acabavam também por dar a idéia de que a feiúra tem algo de aristocrático e de que é indiferente, se o rosto de uma grande dama é distinto, que ele seja belo.





Pablo Picasso,
Mulher de camisa na poltrona,
1913, Florença,
Coleção Pudelko

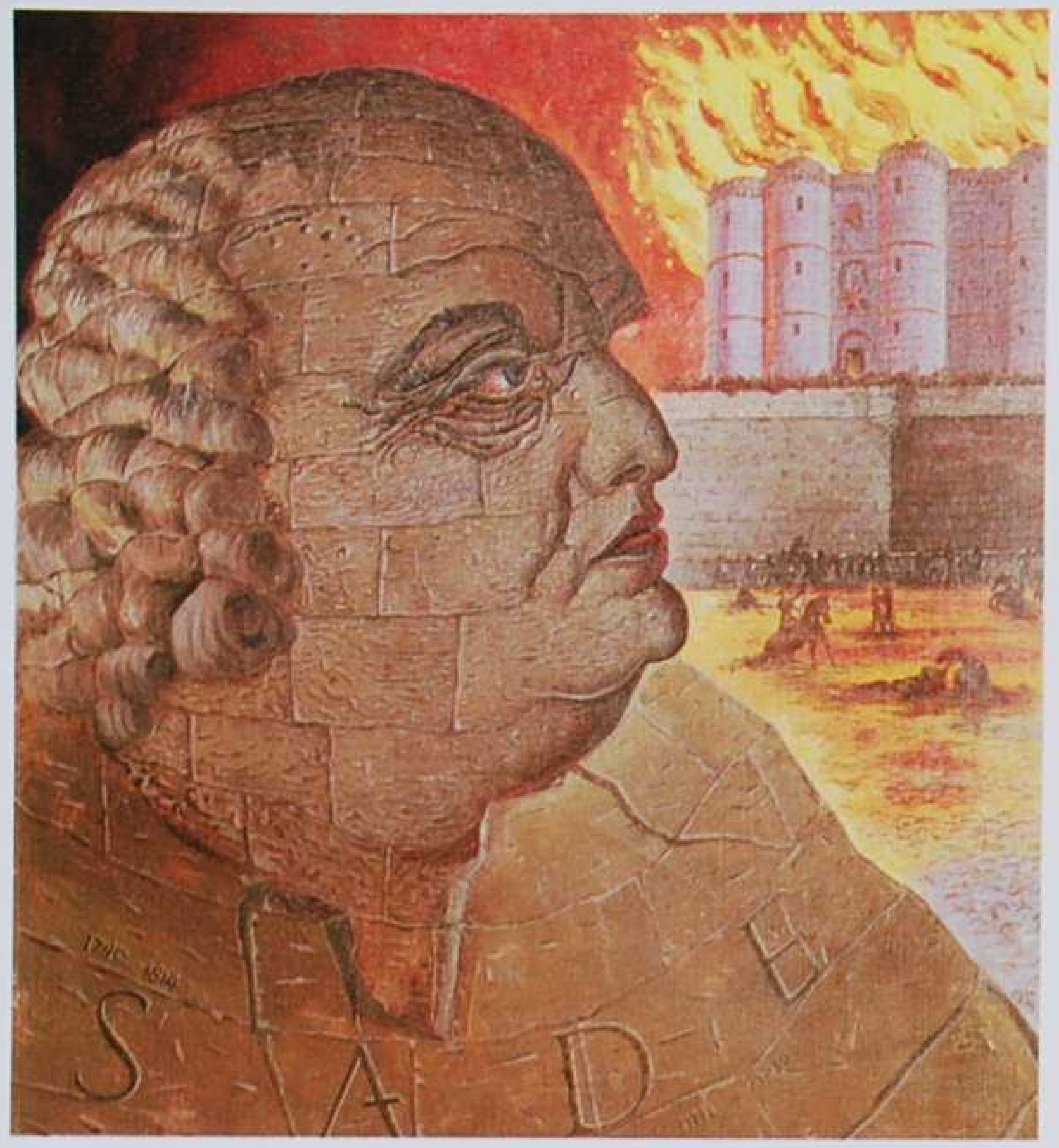
Capítulo XIII

A vanguarda e o triunfo do feio

Para Carl Gustav Jung (em seu ensaio de 1932 sobre o *Ulisses* de Joyce), o feio de hoje é sinal e indício de grandes transformações por vir. Isso significa que aquilo que será apreciado amanhã como grande arte poderá, de todo modo, parecer desagradável hoje e que o gosto está sempre atrasado em relação ao aparecimento do novo. Idéia que vale para qualquer época, mas que parece particularmente adequada para caracterizar as obras produzidas pelos movimentos da vanguarda "histórica" dos primeiros decênios novecentistas.

Os autores aplicavam-se para "chocar o burguês", mas o público em geral (e não só o burguês) não ficava apenas chocado, mas também escandalizado. Se vale a diferença entre *feio em si*, *feio formal* e *feio artístico* proposta na Introdução a este livro, podemos dizer que os artistas da vanguarda às vezes representavam o feio em si e o feio formal, às vezes simplesmente deformavam as próprias imagens, mas o público via suas obras como exemplos de feio artístico.

Não as considerava como belas representações de coisas feias, mas feias representações da realidade. Em outras palavras, o burguês escandalizava-se diante de um rosto feminino de Picasso não porque o considerasse uma imitação fiel de uma mulher feia (nem Picasso queria que fosse assim), mas porque o considerava como uma representação de uma mulher. Hitler, pintor medíocre, havia condenado a arte contemporânea como "degenerada" e décadas depois, diante de alguns quadros de vanguarda, Nikita Kruschev, habituado às obras do realismo soviético, diria que elas pareciam pintadas com o rabo de um burro.



Man Ray,
Retrato do Marquês de Sade, 1938,
coleção particular

em face
James Ensor,
O juiz vermelho,
1890, Mendrisio,
coleção particular

Alquimia do verbo

Arthur Rimbaud
Uma estação no inferno (1898)

Minha vez. A história de uma de minhas loucuras. Desde muito me ufanava em possuir todas as paisagens possíveis, e tinha por irrisórias as celebridades da pintura e da poesia moderna. Admirava as pinturas medíocres, bandeiras de portas, cenários, telões de saltimbancos, letreiros, iluminuras populares; a literatura antiquada, (...) romances do tempo da avó, contos de fadas, almanaques infantis, óperas antigas, refrãos simplórios, ritmos singelos.

O desregramento dos sentidos

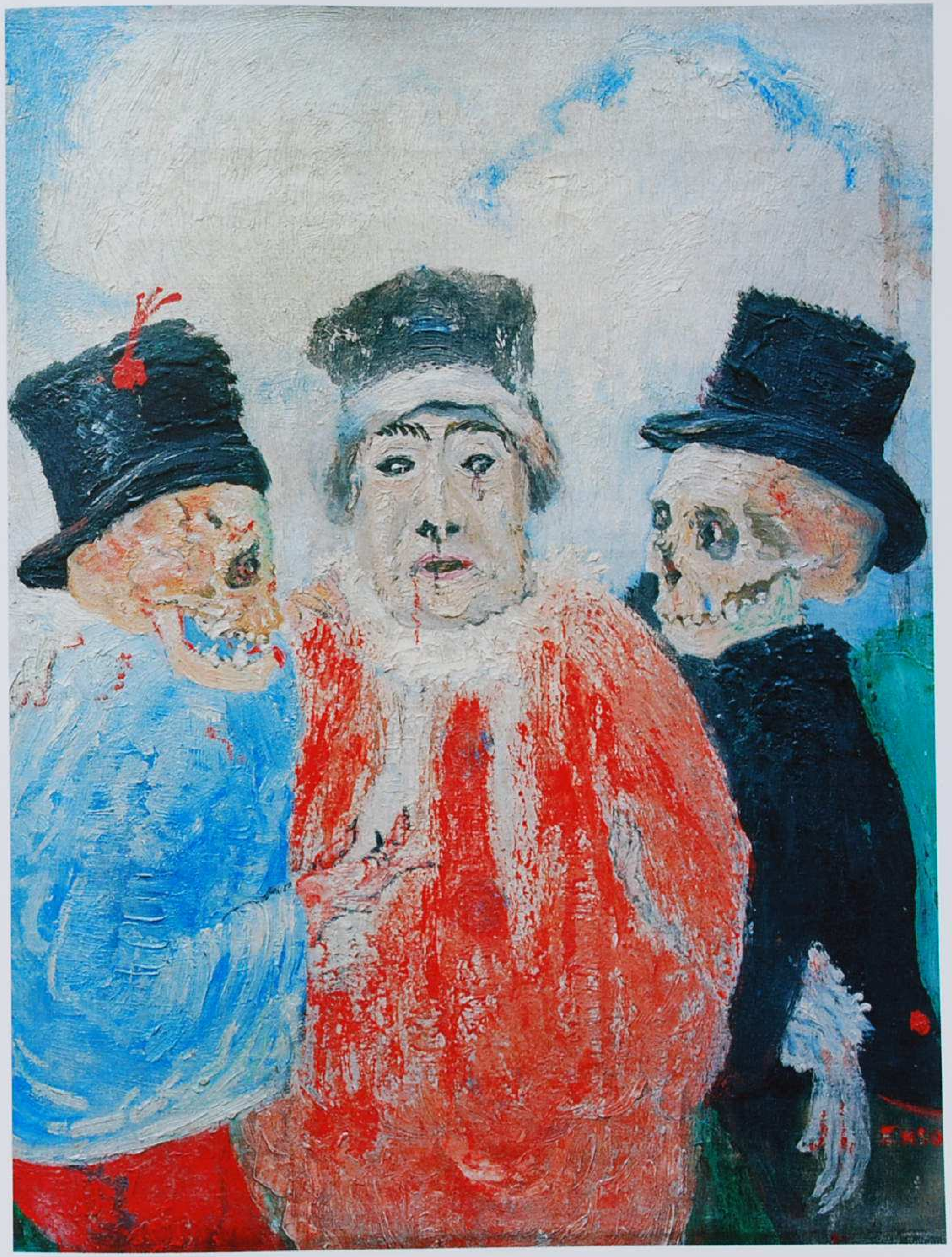
Arthur Rimbaud
Carta a Paul Demeny (1871)

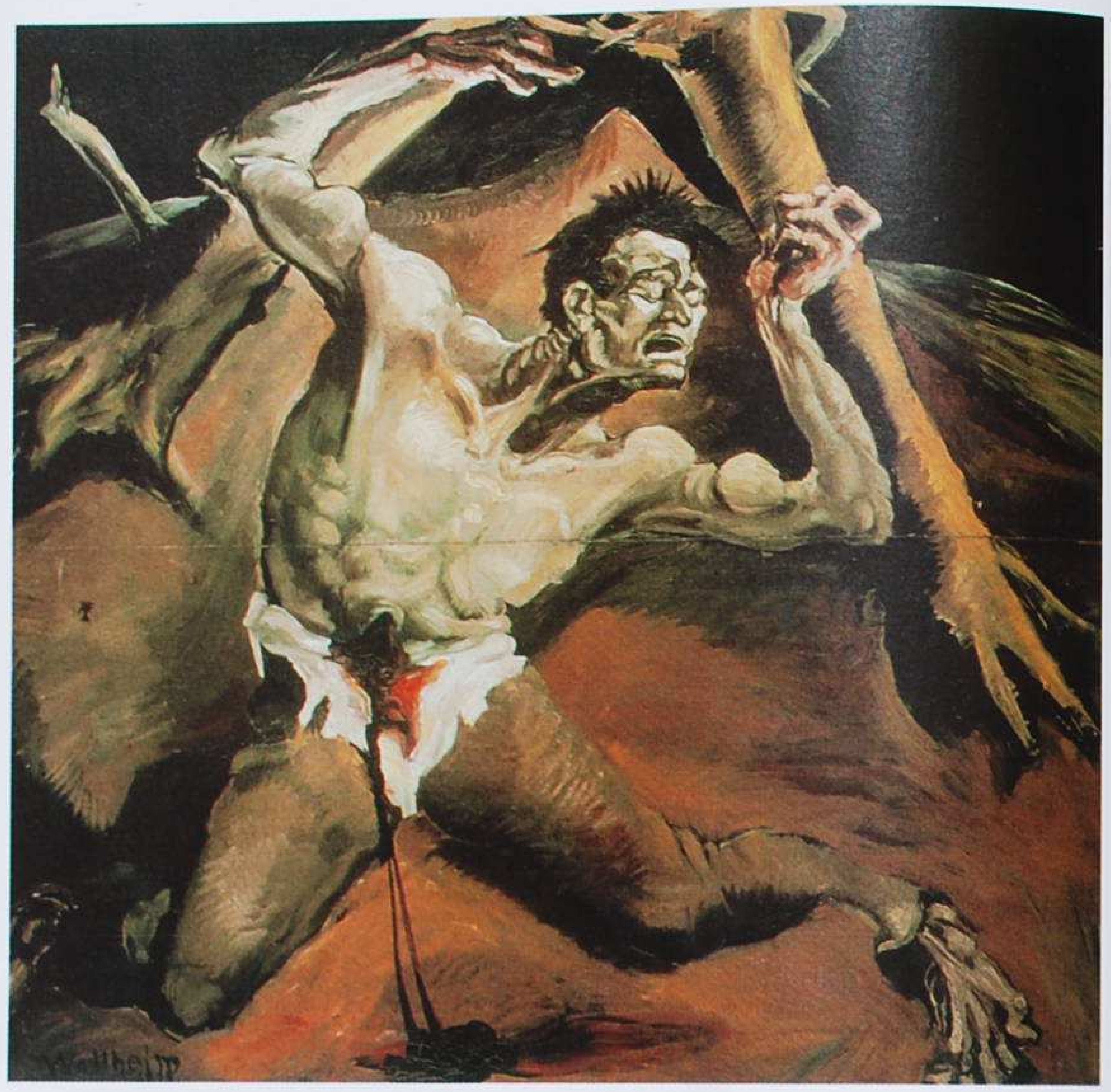
O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e refletido desregramento de todos o sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, esgota em si mesmo todos os venenos para guardar apenas as quintessências. Indizível tortura, na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o Supremo Sábio! – Pois ele alcança o desconhecido!

Cantos de Maldoror

Conde de Lautréamont
(Isidore-Lucien Ducasse)
Os cantos de Maldoror, IV, 4 (1869)

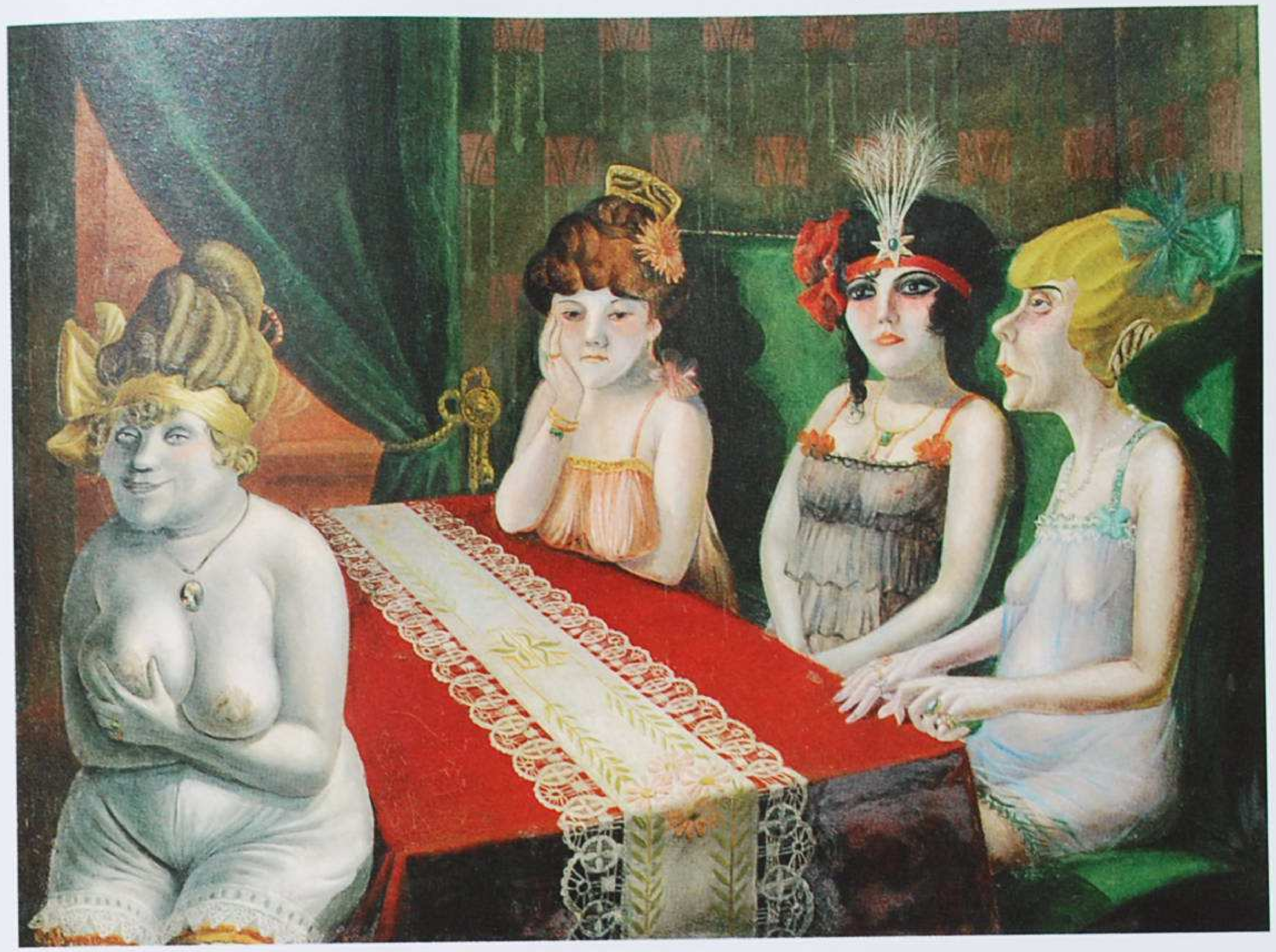
Estou sujo. Os piolhos me roem. Os porcos, quando me olham, vomitam. As crostas e as pústulas da lepra escamaram minha pele, coberta de pus amarelado. Não conheço a água dos rios, nem o orvalho das nuvens. Sobre minha nuca, como sobre um monte de esterco, cresce um enorme cogumelo, com seus pedúnculos umbelíferos. Sentado em um móvel informe, não movo meus membros há quatro séculos. Meus pés assentaram raízes no solo, e compõem, até meu ventre, uma espécie de vegetação vivaz, cheias de ignóbeis parasitas, que ainda não deriva da planta, e que já não é mais carne. Contudo, meu coração bate. Mas como poderia ele bater, se a podridão e as exalações do meu cadáver (não ouso dizer corpo) não o nutrissem abundantemente? Debaixo de minha axila esquerda, uma família de sapos fixou residência, e quando um deles se mexe, me faz cócegas. Cuidado para que não escape um, e não venha escavar, com sua boca, o interior de vossa orelha; seria capaz, em seguida, de penetrar em vosso cérebro. Debaixo de minha axila direita há um camaleão, que lhes move uma perpétua caçada, para não morrer de fome; é preciso que todos vivam. Mas, quando uma das partes desmancha completamente as artimanhas do outro, não encontram nada melhor para fazer, sem incomodar-se, que sugar a gordura delicada que recobre minhas costas: já me acostumei. Uma víbora malvada devorou minha vara, e tomou seu lugar; tornou-me eunuco, essa infame. (...) Dois pequenos ouriços, que não crescem mais, jogaram a um cão, que não os recusou, o interior de meus testículos; a epiderme, cuidadosamente lavada, lhes serve de ninho. O ânus foi interceptado por um caranguejo; encorajado por minha inércia, toma conta da entrada com suas pinças, e me dói muito! Duas medusas atravessaram os mares, imediatamente atraídas por uma esperança que não foi traída. Olharam com atenção as duas partes carnudas que formam o traseiro humano, e, grudando-se a seu contorno convexo, esmagaram-no a tal ponto por um pressão constante, que os dois pedaços de carne desapareceram, enquanto permanecem dois monstros saídos do reino da viscosidade, iguais nas cores, na forma e na ferocidade.





Gert Wollheim,
O ferido, 1919,
coleção particular

As vanguardas históricas remetiam aos ideais de desregramento dos sentidos já defendidos por **Rimbaud** ou **Lautréamont**. Pronunciavam-se contra a arte naturalista e "consolatória" de seu tempo (*pompier* e *kitsch*). Nos primórdios, com o **Manifesto Futurista**, elogiava-se a velocidade, os carros de corrida mais belos que a Vitória de Samotrácia, a guerra, a bofetada e o soco, lutava-se contra a "luz do luar", os museus e as bibliotecas, propunha-se realizar "corajosamente o feio", **Palazzeschi** defende uma educação das jovens gerações ao repulsivo e, em 1913, Boccioni intitula "Antigracioso" seja uma escultura, seja um quadro.
O grau de insustentabilidade desta *batalha do feio* é demonstrado posteriormente pelo fato de muitos autores futuristas (como Carrà, por exemplo) terem retornado às formas neoclássicas ou aderido à arte celebrativa do fascismo. Mas o pavio estava aceso.
Se o feio dos futuristas era um feio de provocação, o do expressionismo alemão será um feio de denúncia social. De 1906, ano da fundação do grupo *Die Brücke* (A Ponte), até os anos da ascensão do nazismo, artistas como Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix e outros representaram com sistemática e impiedosa insistência rostos desfeitos e repugnantes que exprimem a esquálida, corrupta, satisfeita carnalidade daquele mundo burguês que, em seguida, será o mais dócil sustentáculo da ditadura.



Otto Dix,
Salão I,
1921, Stuttgart,
Galerie der Stadt

Cubistas como Braque e Picasso, ao buscar a desconstrução das formas, tentavam fontes de inspiração nas artes extra-européias, nas máscaras africanas consideradas por muitos monstruosas e repelentes. No movimento Dadá, a remissão à feiúra emerge decididamente através do apelo ao grotesco. Provocativamente, **Duchamp** põe bigodes na *Mona Lisa* e dá início à poética do *ready made* expondo um urinol como obra de arte. Poderia ter exposto um objeto qualquer, mas queria uma coisa *inconveniente*.
Uma propensão especial para situações conturbadas e imagens monstruosas aparece no Manifesto Surrealista de 1924. O artista é chamado a reproduzir situações oníricas que abrem espirais para o inconsciente através de operações como por exemplo a escrita automática, para libertar a mente de qualquer freio inibidor e deixá-la vagar ao sabor de associações livres de imagens e idéias. A natureza é transfigurada para dar livre passagem a situações de pesadelo e a teratologias inquietantes em artistas como Ernst, Dalí e Magritte. Praticam-se jogos como os "cadáveres excelentes", no qual cada participante escreve uma frase ou começa a traçar uma figura, dobra a folha de papel e passa para o seguinte, que continua às cegas – criando assim seqüências e aproximações insólitas como aquela preconizada por Lautréamont ("belo como o encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa cirúrgica").

Manifesto Futurista

Filippo Tommaso Marinetti
Manifesto do Futurismo
(*Figaro*, 20 de fevereiro de 1909)

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.
4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado de tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*.
5. Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito de sua órbita.
6. É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
7. Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.
8. Nós estamos diante do promontório extremo dos séculos! (...) O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.
9. Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.
10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.
11. Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicolores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas nas nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol como um luzir de facas; os piróscafos aventurosos que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o vôo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta. É da Itália que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o *Futurismo*, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários. Já é tempo de a Itália deixar de ser um mercado de belchiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios.

O orgulho do feio

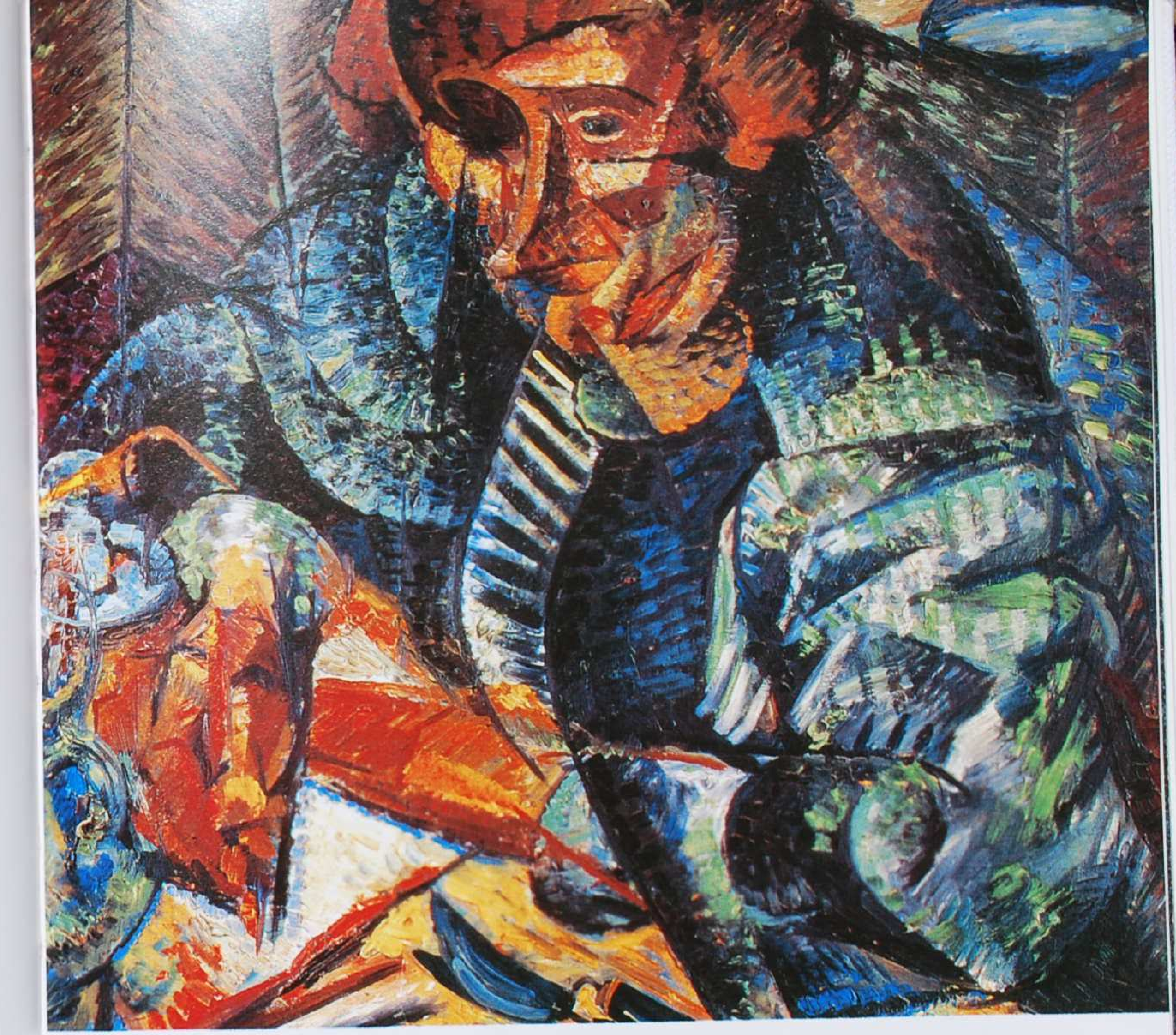
Filippo Tommaso Marinetti
Manifesto técnico da literatura futurista (11 de maio de 1912)

Gritam-nos: "Sua literatura não será bonita! Não mais teremos a sinfonia verbal, com seus harmoniosos balanceios e com suas cadências tranqüilizadoras!" Mas claro! Ainda bem! Nós, no lugar disso, utilizamos todos os sons brutais, todos os gritos expressivos da vida violenta que nos circunda. *Fazemos corajosamente o "feio" em literatura e matamos em todos os lugares a solenidade.* Vamos! não assumam esse ar de grandes sacerdotes enquanto me escutam! É preciso cuspir a cada dia no Altar da Arte! Nós entramos nos domínios sem fim da livre intuição. Após o verso livre, eis finalmente AS PALAVRAS EM LIBERDADE!

Fazemos corajosamente o feio

Manifestos futuristas italianos e russos

Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária. (...)
Não há categorias de imagens, nobres ou grosseiras ou vulgares, excêntricas ou naturais.
A intuição que as percebe não tem nem preferências, nem toma partidos (...) Nosso objetivo é sublinhar a grande importância para a arte de todas as asperezas, dissonâncias e da pura rudez primordial. (...) Hoje os letreiros luminosos são mais bonitos que um vestido de baile, o trem dispara ao longo dos signos de aço da igualdade matemática, a noite vomita de suas goelas espumantes os expressos incandescentes de seus reclames luminosos, as casas retiram seus chapéus de ferro para se inclinarem diante de nós (...)
A máquina traspassou com seu rugido cada segundo de tempo... Eu espelho tudo e tudo se espelha em mim, os cantos dos canteiros de obras e das fábricas, os ventres das estações, o volante do disco solar que roda entre os dentes das nuvens, as locomotivas que, como professores encanecidos, perderam na corrida mechas de cabelos de fumo e têm longos bigodes de cândido vapor, os arranha-céus com os furúnculos dos balcões...



Umberto Boccioni,
Antigracioso,
1912-1913, Turim,
Finlega Spa

Zang tumb tuuum

Filippo Tommaso Marinetti
Bombardeio (1912)

força que alegria ver ouvir cheirar tudo
tudo **taratatatata** das metralhadoras estrilar
de tirar o fôlego sob mordidas bofeteeees **traak**
traak chicotadas **pic-pac-pum-tumb** bizz-
zzarrices saltos altura 200 m da fuzilaria
Lá lá no fundo da orquestra pântanos
sacolejar bois

búfalos
ferrões carros **pluff plaff**
empi-
nar-se de cavalos flic flac **zing zing**
schiaaack

Horrível si bemol

Eric Satie
Memórias de um amnésico como eu (1912)

A primeira vez em que usei um fonoscópio, examinei um si bemol de média grandeza. Posso garantir que nunca tinha visto coisa mais repugnante. Chamei meu criado para que visse também.

Amar a guerra

Giovanni Papini

"Amemos a guerra!" (em *Lacerba*, 1 de outubro de 1914)

A guerra, enfim, beneficia a agricultura e a modernidade. Os campos de batalha rendem, por muitos anos, muito mais do que antes sem nenhuma despesa de adubagem. Que belas couves comerão os franceses lá onde foram amontoados os soldados alemães e que saborosas batatas brotarão na Galícia no próximo ano! E o fogo dos batedores e os estragos dos morteiros abrirão espaços entre as velhas casas e as velhas coisas. As aldeias encardidas que os soldados incendiaram serão reconstruídas com maior higiene. E ainda restarão demasiadas catedrais góticas e demasiadas igrejas e demasiadas bibliotecas e demasiados castelos para os embrutecimentos e êxtases e encheções dos viajantes e dos professores. Após a passagem dos bárbaros, nasce uma arte nova entre as ruínas e cada guerra de extermínio dá início a uma moda diversa. Haverá sempre o que fazer para todos se a vontade de criar brotar, como sempre, excitada e reencorajada pela destruição. Amamos a guerra e vamos saboreá-la como gastrônomos enquanto durar. A guerra é assustadora – e justamente por ser apavorante e tremenda e terrível e destruidora é que devemos amá-la com nossos corações de machos.

Contra o amor

Filippo Tommaso Marinetti

Guerra única higiene do mundo (1915)

Mas o que escava um fosso ainda mais profundo entre a concepção futurista e a concepção anarquista é o grande problema do amor, a grande tirania do sentimentalismo e da luxúria, da qual queremos libertar a humanidade.

Este ódio contra a tirania do amor, justamente, nós o exprimimos com uma frase lacônica: "o desprezo pela mulher".

Nós desprezamos a mulher, concebida como único ideal, divino reservatório de amor, a mulher veneno, a mulher ninharia trágica, a mulher frágil, obsessionante e fatal, cuja voz, pesado destino, e cuja cabeleira sonhadora prolongam-se e continuam na folhagem das florestas banhadas pela luz do luar.

Nós desprezamos o horrível e pesado Amor que impede a marcha do homem, que o impede de sair da própria humanidade, de redobrar-se, de superar-se a si mesmo, para se tornar aquilo que nós chamamos de *homem multiplicado*.

Desprezamos o horrível e pesado Amor, coleira imensa com a qual o sol mantém acorrentada à sua órbita a terra corajosa que gostaria certamente de saltar ao acaso para correr todos os seus riscos siderais.

Nós estamos convencidos de que o amor – sentimentalismo e luxúria – é a coisa menos natural do mundo. Nela não há nada de natural e importante além do coito, que tem por objetivo o futurismo da espécie.

Educação futurista para o feio

Aldo Palazzeschi

O antidor (1914)

Fitem a morte bem nos olhos e ela há de lhes dar muito do que rir por toda a vida. Afirmo que estão no homem que chora, no homem que morre as fontes máximas da alegria humana.

É preciso educar para o riso os nossos filhos, para o riso mais desbragado, mais insolente (...) Sua professora deve ser hidrópica, doente de elefantíase ou totalmente seca, comprida, com pescoço de girafa. (...) Um professor baixinho, bem baixinho, corcunda, raquítico e outro gigantesco com o rosto impúbere, de voz finíssima cujo pranto pareça um fio de vidro (...)

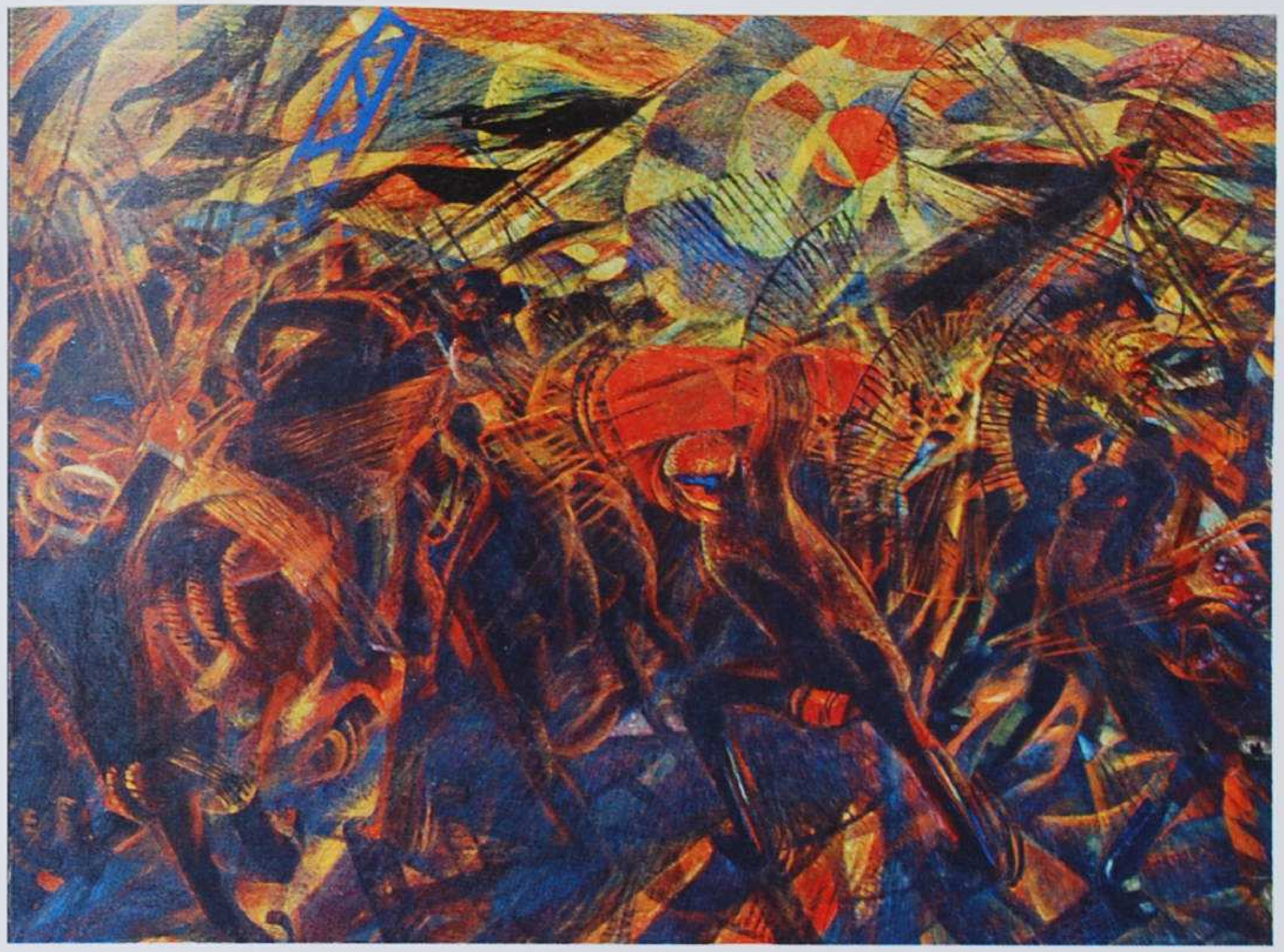
Jovens, a namorada de cada um de vocês será corcunda, vesga, aleijada, careca, surda, sem queixo, desdentada, fedorenta, terá gestos de macaca, voz de papagaio (...)

Não se demore na sua beleza: se desgraçadamente ela lhe parece bela, aprofunde-a e encontrará a deformidade. Não se recoste indolentemente no rastro de seu perfume; uma fungada aguda daquele fedor que é a verdade profunda de sua carne adorada poderia surpreendê-los um dia, desmascarar de um só golpe o frágil sonho que alimentam, torná-los prisioneiros da dor. Não se demorem sobre a hora breve da sua juventude ou da dela: acabariam, forçosamente, nadando no sofrimento humano. Aprofundem-na e terão a velhice, verdade que de outra forma permaneceria desconhecida quando a possuíssem, o que os transformaria em vítimas da nostalgia. Não se detenham em nenhum grau do disforme, do velho, eles não têm, como o belo e o jovem, um limite; eles são infinitos. Teriam mais prazer vendo correr três carniças, acreditem-me, do que três puros-sangues.

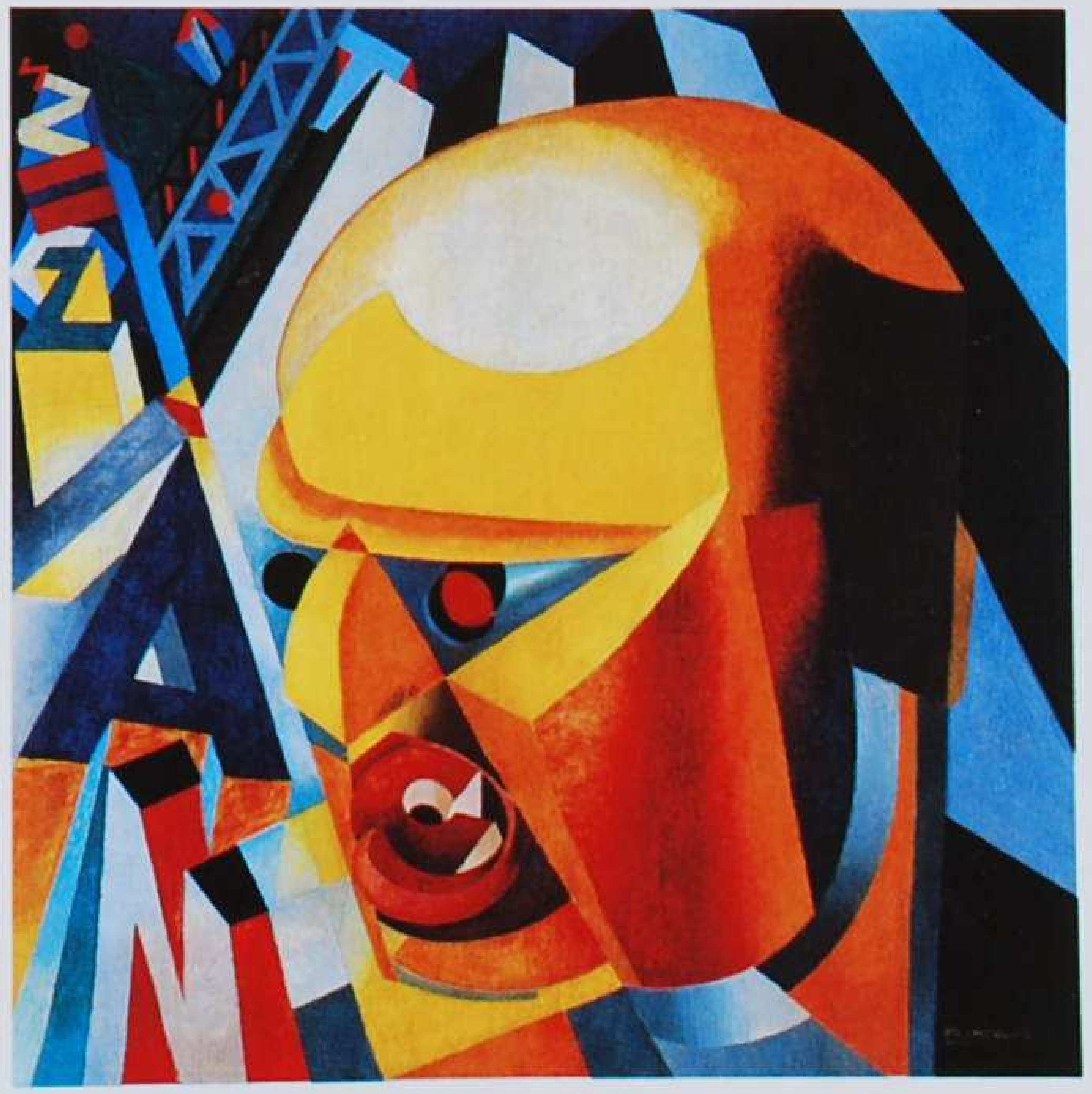
O puro-sangue tem em si a carniça que será; procurem-na, descubram-na, não se demorem nas linhas do esplendor fugaz (...)

Pensem na felicidade de ver crescer a seu redor vários corcundinhas, vesguinhos, anõezinhos, coxinhos, exploradores divinos de alegria. Em vez de fazer sua companheira usar uma peruca, mande rapá-la até a rutilância, se ainda não é totalmente calva, e mande estofar suas costas, se não é bem corcunda. (...)

Nós, futuristas, queremos curar as raças latinas, sobretudo a nossa, da dor consciente, lume passadista agravado pelo romantismo crônico, pela afetividade monstruosa e pelo sentimentalismo piedoso que deprimem todo italiano (...) substituir o uso dos perfumes por aquele dos fedores. Se invadissem um salão de baile com o odor fresco das rosas, vocês o acalentariam num sorriso vão, passageiro; invadam-no com aquele mais profundo da merda (profundidade humana estupidamente desprezada) e verão que se agitará na hilaridade, na alegria (...) Instituir sociedades recreativas nas câmaras mortuárias, ditar epitáfios à base de repentes, calembures e duplos sentidos. Desenvolver para isso aquele instinto útil e sadio que nos faz rir de um homem que cai no chão para deixá-lo levantar por si mesmo, comunicando-lhe a nossa alegria (...) Transformar os manicômios em escolas de aperfeiçoamento para as novas gerações.



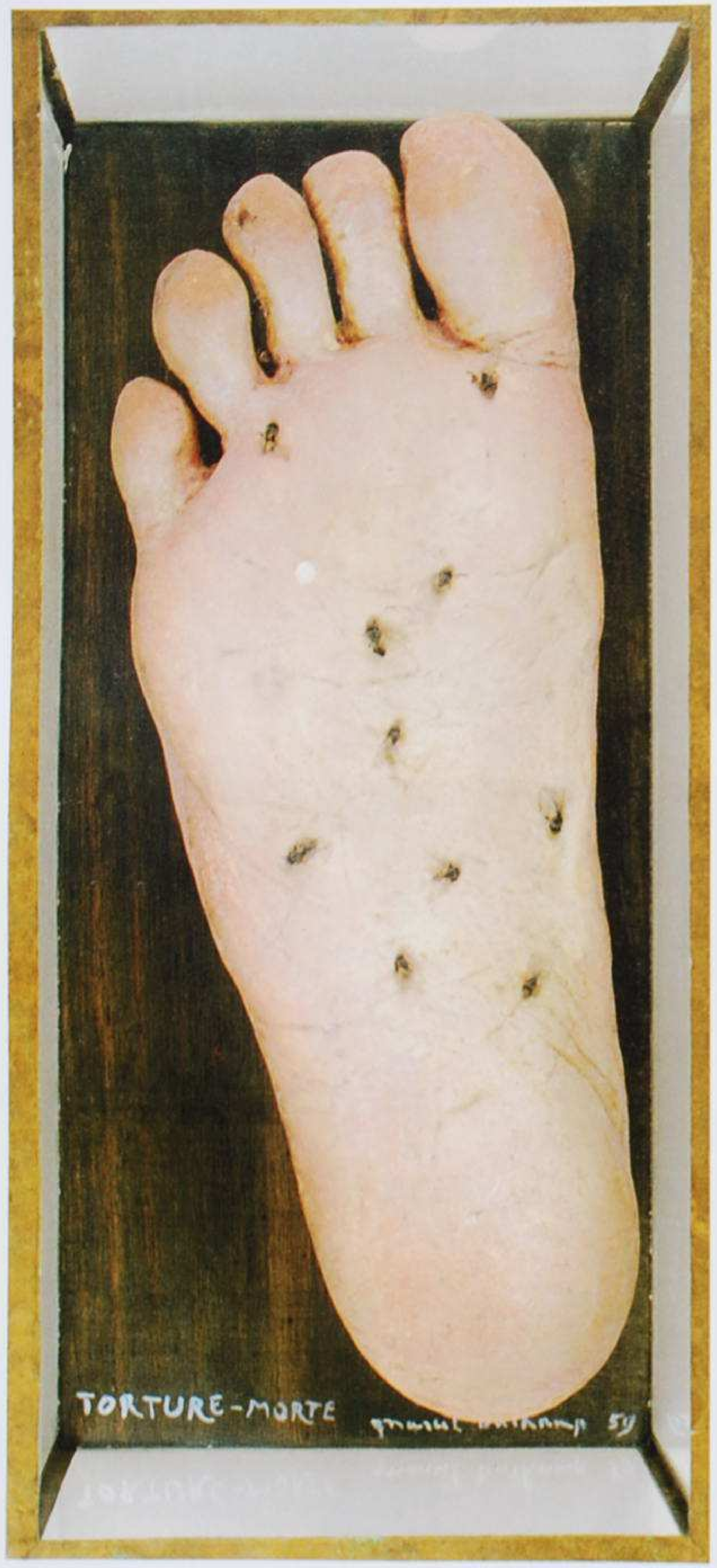
Carlo Carrà,
Funeral do anarquista Galli,
1910-1911, Nova York,
Museum of Modern Art



Enrico Prampolini,
Retrato de Marinetti. Síntese plástica,
1924-1925, Turim,
Galleria Civica
d'Arte Moderna
e Contemporanea

Marcel Duchamp,
Tortura-Morte,
1959, Paris,
Musée National d'Art
Moderne, Centre
Georges Pompidou

em face
Raoul Hausmann,
O crítico de arte,
1919-1920, Londres,
Tate Gallery



Dadá

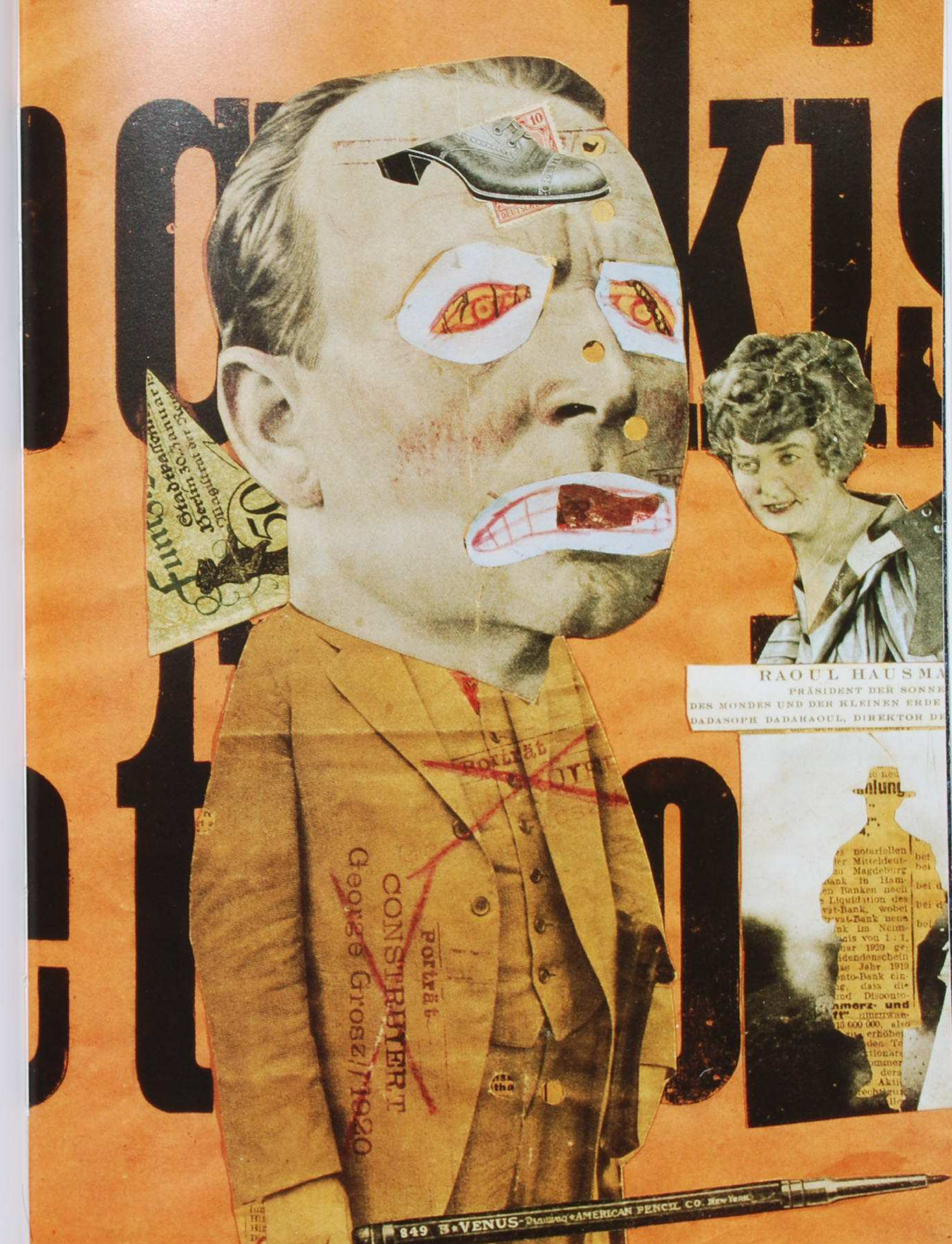
Tristan Tzara
Manifesto dadá (1918)

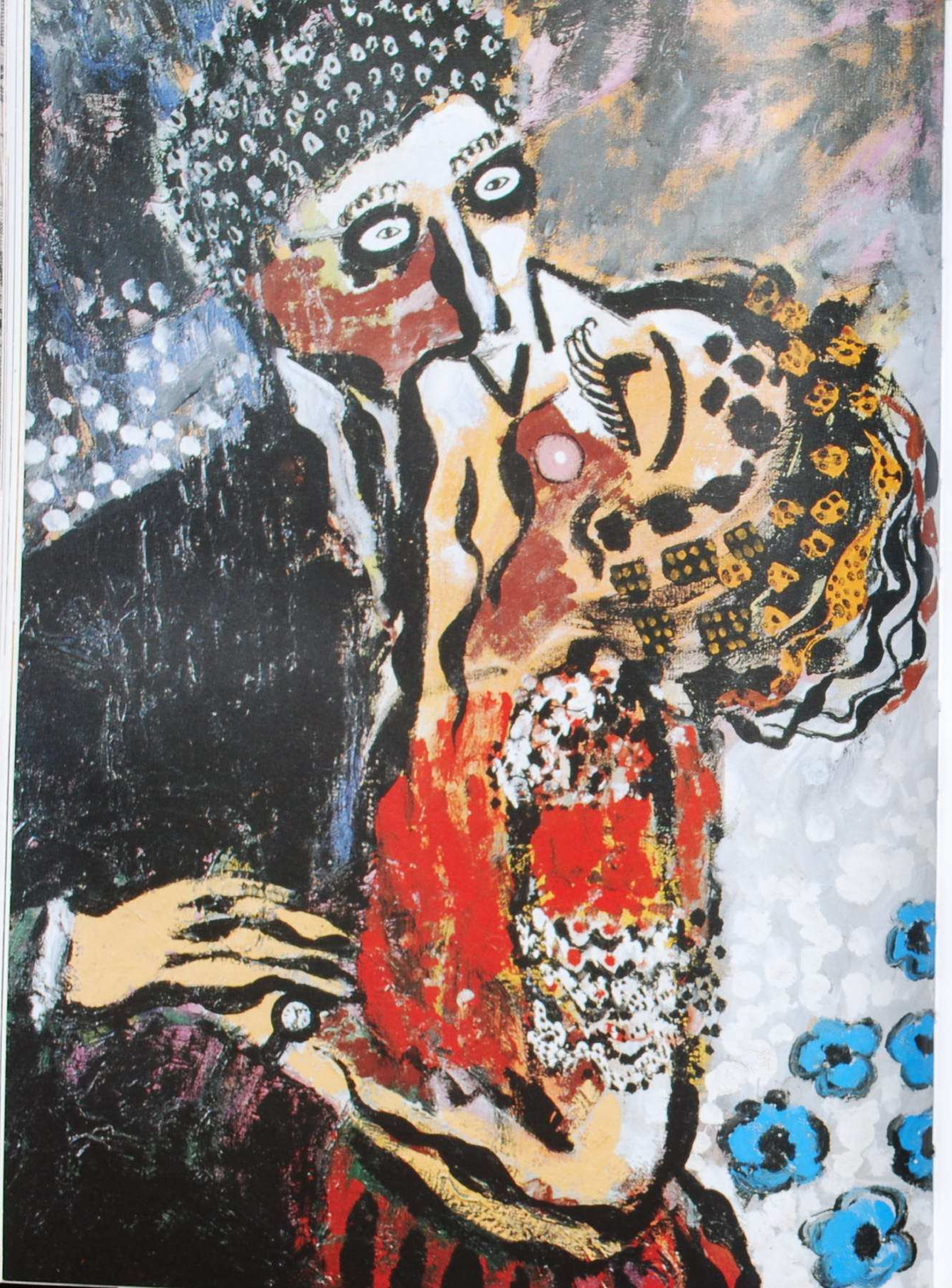
A obra de arte não deve ser a beleza em si, pois ela é morta: nem alegre nem triste, nem clara nem escura, ela não deve alegrar nem maltratar as individualidades servindo-lhes os docinhos das santas auréolas ou os suores de uma corrida em curva através das atmosferas. Uma obra de arte nunca é bela por decreto, objetivamente, para todos (...) Rasgamos, ventos furiosos, a roupa das nuvens e das preces e preparamos o grandioso espetáculo do desastre, do incêndio, da decomposição (...) Eu proclamo a oposição de todas as faculdades cósmicas a essa blenorragia de um sol podre saído das fábricas do pensamento filosófico, a luta encarniçada, com todos os meios do NOJO DADAÍSTA (...) Liberdade: DADÁ DADÁ DADÁ, grito das dores crispadas, entrelaçamento dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconseqüências: A VIDA.

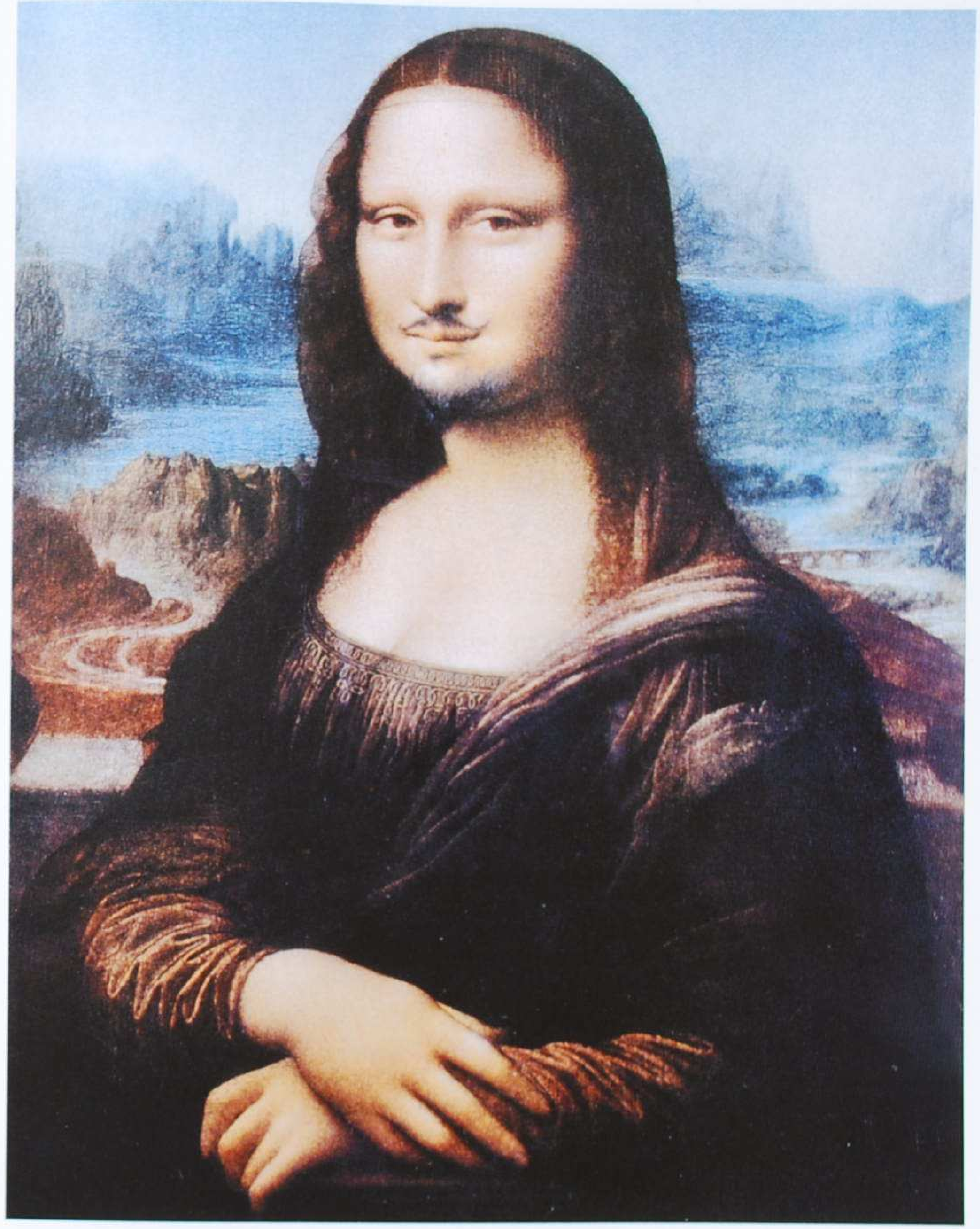
Nojo dadaísta

Tristan Tzara
Manifesto dadá (1918)

Qualquer produto do nojo suscetível de transformar-se em uma negação da família é *dadá*; protesto com os punhos e todo o seu ser em ação destrutiva: **DADÁ**; conhecimento de todos os meios rejeitados até o presente pelo sexo público do compromisso cômodo e da cortesia: **DADÁ**; abolição da lógica, dança dos impotentes da criação: **DADÁ**; de toda hierarquia e equação social de valores estabelecidos por nossos lacaios: **DADÁ**; cada objeto, todos os objetos, os sentimentos e as obscuridades, as aparições e o choque preciso das linhas paralelas são meios de combate: **DADÁ**; abolição da memória: **DADÁ**; abolição da arqueologia: **DADÁ**; abolição dos profetas: **DADÁ**; abolição do futuro: **DADÁ**; crença absoluta indiscutível em cada deus produto imediato da espontaneidade: **DADÁ**; salto elegante e sem preconceitos de uma harmonia para outra esfera; cuspir como uma cascata luminosa o pensamento desaforado ou amoroso, ou acariciá-lo – com a viva satisfação de saber que dá no mesmo – com a mesma intensidade na touceira, livre de insetos para o sangue bem-nascido e dourada por corpos de arcanjos, de sua alma.


RAOUL HAUSMA
PRÄSIDENT DER SONNE
DES MONDES UND DER KLEINEN ERDE
DADASOPH DADARAOUL, DIREKTOR D
Portrait
CONSTRUIERT
George Grosz 1920
849 B • VENUS Drawing • AMERICAN PENCIL CO. New York





Francis Picabia,
O beijo,
1923-1926, Turim,
Galleria Civica d'Arte
Moderna e
Contemporanea

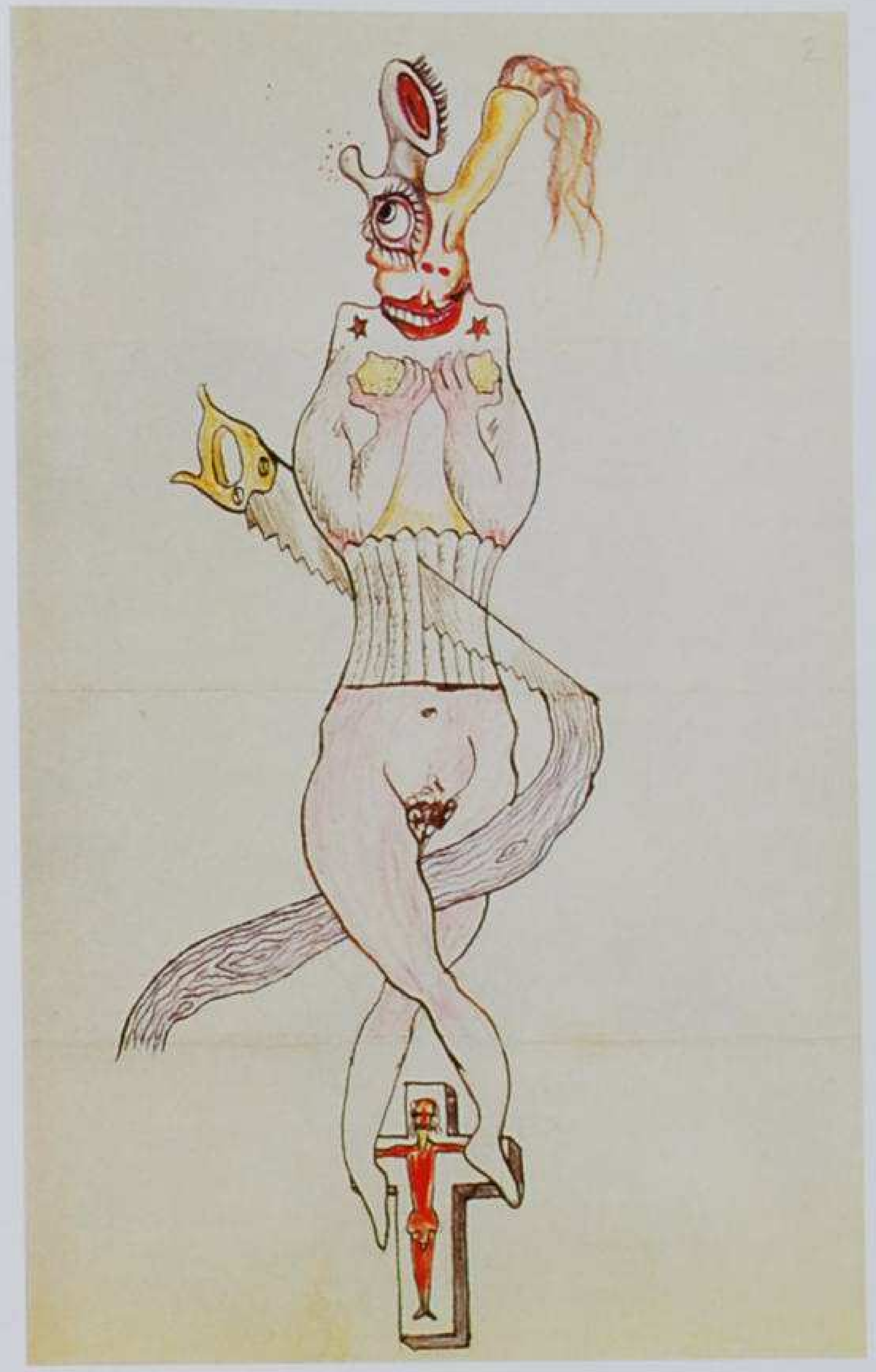
Marcel Duchamp,
L.H.O.O.Q.,
1930,
coleção particular

Jacques-André Boiffard, *Hálux de homem de trinta anos*, 1929, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

O hálux

Georges Bataille
O hálux (1929)
A forma do hálux não é especificamente monstruosa; nisso, é diferente das outras partes do corpo, do interior de uma boca escancarada, por exemplo. Só algumas deformações secundárias (mas comuns) conseguiram dar à sua ignomínia um valor burlesco excepcional (...) Como, por sua posição física, a espécie humana afasta-se *tanto quanto pode* da lama terrestre, embora por outro lado um riso espasmódico leve seu gozo ao máximo toda vez que o impulso mais puro acaba no lodo com toda a sua arrogância, pode-se pensar que um hálux sempre mais ou menos degenerado e humilhante é análogo, psicologicamente, à queda brutal de um homem, donde, à morte. (...) O aspecto horrendamente cadavérico e ao mesmo tempo prepotente e orgulhoso do hálux corresponde a esta derrisão e dá uma expressão extremamente aguda à desordem do corpo humano, obra de uma discórdia violenta dos órgãos.

Prevalece o gosto anárquico pelo insustentável, como acontece em **Roussel** ou em filmes como *Um cão andaluz*, de Buñuel (1929), que mostra operações repugnantes como a vivissecção de um olho. **Artaud** lança, em 1932, o seu "teatro da crueldade" como "peste" e "flagelo vingador", no qual a vida "supera qualquer limite e se põe à prova na tortura e no espezinhamento de todas as coisas"; **Dalí** exercita-se em operações de "paranóia crítica" como sua análise do célebre *Angelus* de Millet, **Bataille** celebra o hálux e as flores como objetos de nojo. Mais tarde, o Informal irá reavaliar aquilo que até então vinha sendo considerado irrepresentável, ou seja, as dobras mais remotas da matéria, os mofos, o pó e a lama; o Novo Realismo descobrirá os detritos do mundo industrial e os frangalhos de objetos destruídos reunidos em novas formas; a *pop art* traz o apelo de **Warhol** à reciclagem estética do *lixo*. Diante de todas essas provocações pode-se compreender reações moralistas como a de **Sedlmayr**; mas as vanguardas históricas não pretendiam realizar nenhuma Harmonia e perseguiam a ruptura de toda ordem e de todo esquema perceptivo institucionalizado, a pesquisa de novas formas de conhecimento capazes de penetrar tanto nos recessos do inconsciente como naqueles da matéria em estado bruto, a denúncia da alienação da sociedade contemporânea.



André Breton, Man Ray, Emmanuel Radnitzky, Max Morise, Yves Tanguy, *Cadavere squisito*, 17 de maio de 1927, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

Fermentos de crítica social agitavam os expressionistas alemães; foram revolucionários os futuristas italianos, cujo protofascismo anarcóide nasceu polemizando com aquele mundo burguês com o qual, em seguida, se reconciliaria tranqüilamente; próximos aos ideais da Revolução Soviética eram, no início, os futuristas russos, e muitos surrealistas aderiram ao comunismo, com agitados debates e ferozes excomunhões recíprocas entre stalinistas e trotskistas.

Adorno recorda, em sua *Teoria estética*, que correntes como o Surrealismo e o Expressionismo "cujas irracionalidades transformaram-se em surpresas desagradáveis, atacavam o poder, a autoridade, o obscurantismo", que a recusa das "normas da vida bela na sociedade feia" não pode deixar de ser inexoravelmente desfigurada pelo ressentimento e que a arte deve "fazer exatamente aquilo que é banido como feio, não para integrá-lo, para mitigá-lo ou para tornar sua existência aceitável recorrendo ao humorismo (...), mas para denunciar, no feio, o mundo que o cria e o reproduz segundo a própria imagem (...)". Hoje, todos (inclusive os burgueses que deveriam ficar escandalizados) reconhecem como "belíssimas" (artisticamente) aquelas obras que horrorizaram seus pais. O feio da vanguarda foi aceito como modelo de beleza e deu origem a um novo circuito comercial.

O surrealismo

André Breton

Manifesto do Surrealismo (1924)

Surrealismo, s.m.: Automatismo psíquico puro por meio do qual nos propomos a exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento.

Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. (...)

O surrealismo repousa na crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até o presente, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a aniquilar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da vida. (...)

Mande trazer o que for necessário para escrever, depois de acomodar-se no lugar que lhe parece mais favorável à concentração do seu espírito em si mesmo. Coloque-se no estado mais passivo, ou receptivo, que puder (...)

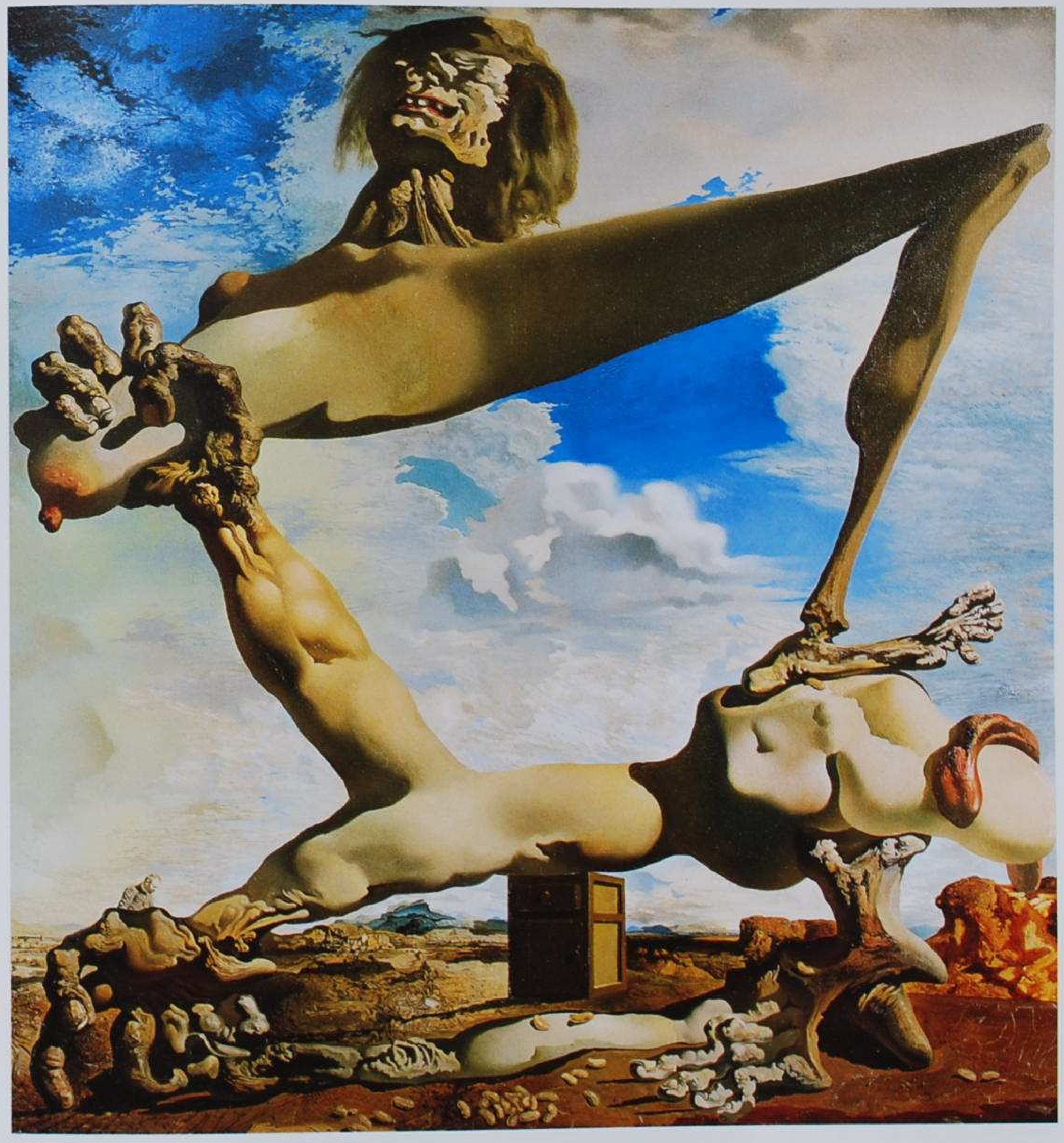
Escreva rapidamente, sem um tema preestabelecido, tão rápido que não possa refrear-se e que não tenha a tentação de reler. A primeira frase virá sozinha. E eis que surgem personagens de maneiras um pouco disparatadas (...) Assim, munidos de um pequeno número de características físicas e morais, esses seres, que na realidade lhe devem tão pouco, não se afastarão mais de uma certa linha de conduta, da qual você não deve se ocupar. Resultará daí um enredo mais ou menos elaborado na aparência, capaz de justificar ponto por ponto um final comovente ou tranqüilizante, com o qual não deve se importar.

Contra o surrealismo

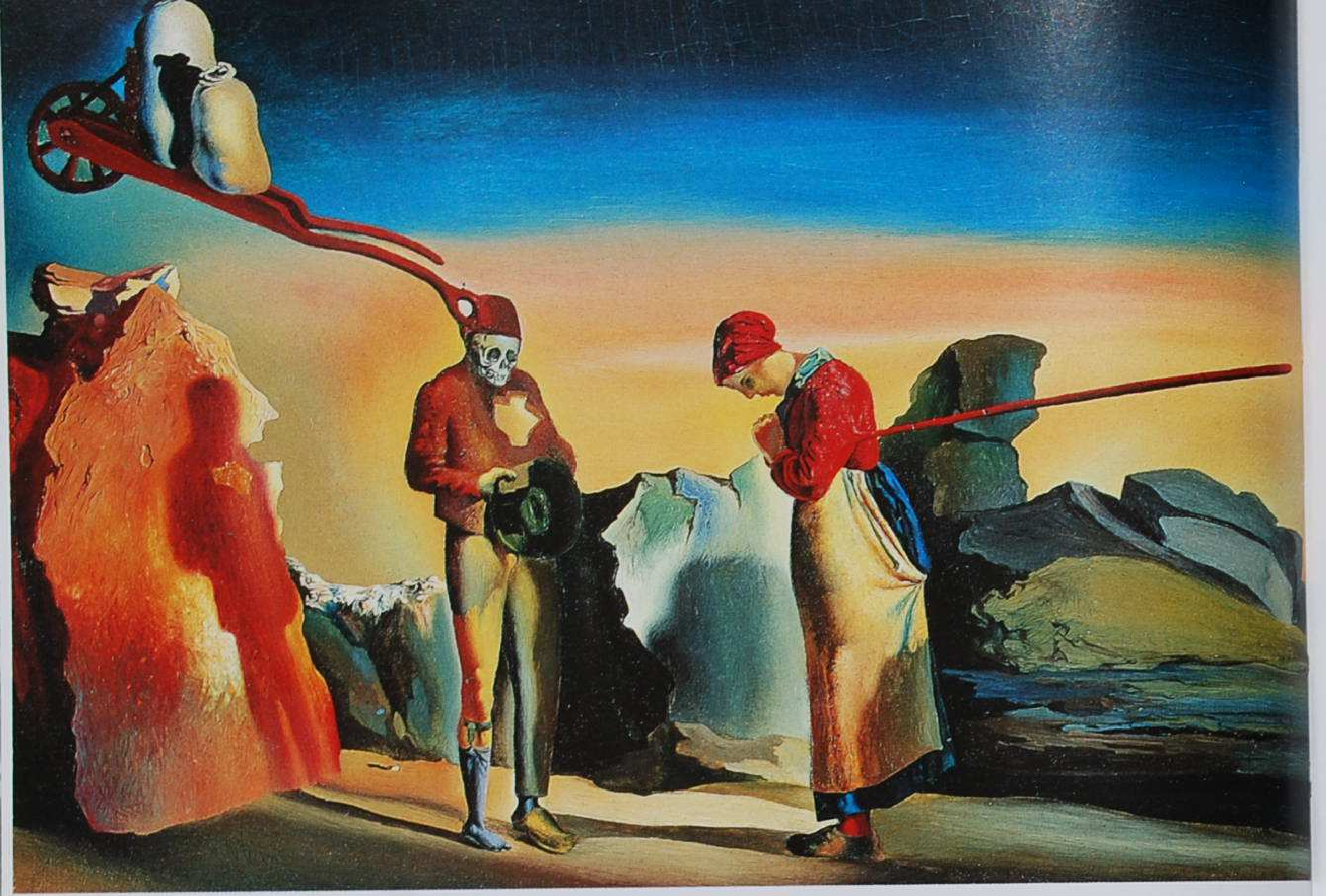
Hans Sedlmayr

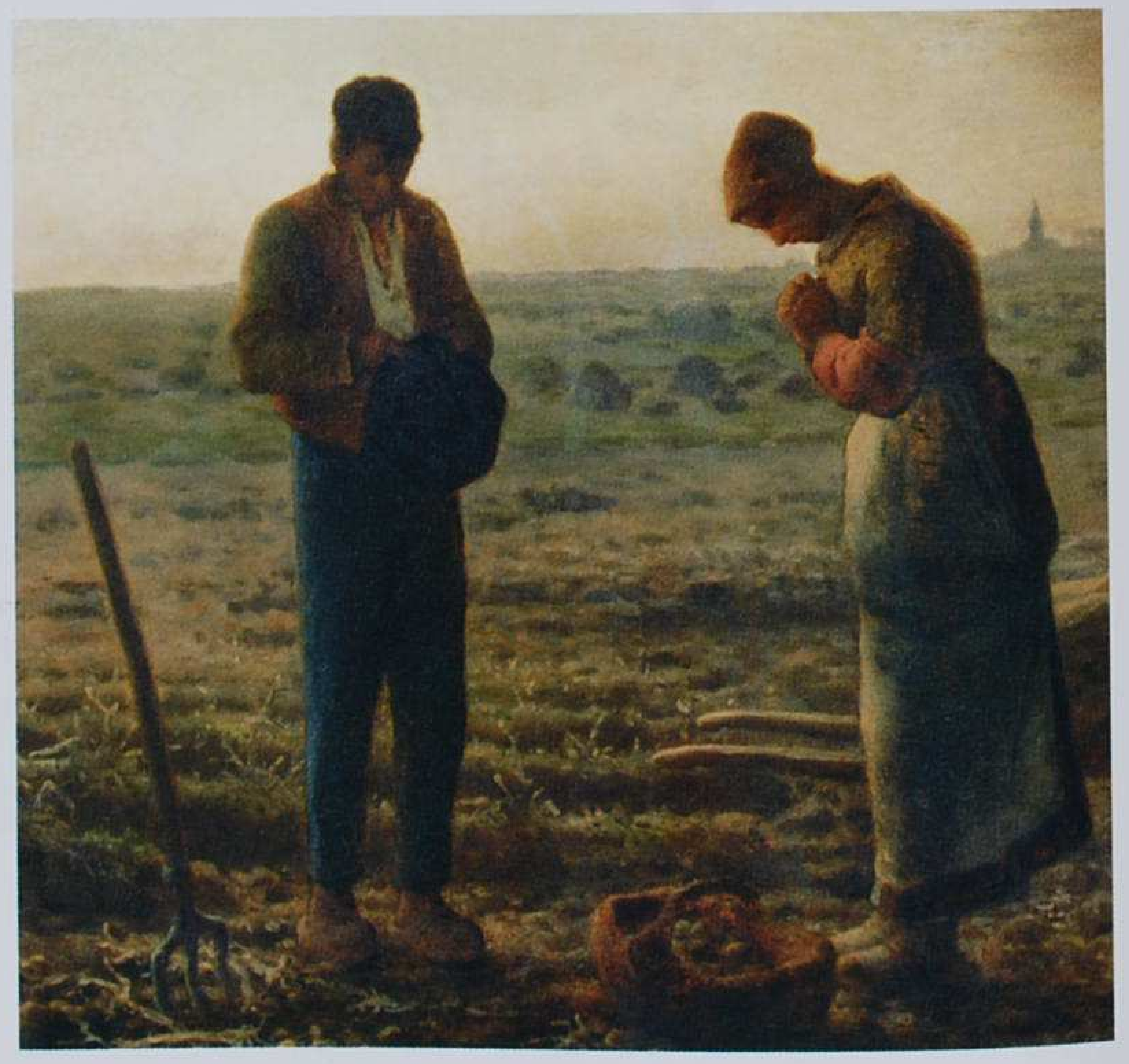
Perda do centro, V (1948)

O surrealismo jogou fora as máscaras. Ultraja abertamente Deus e o homem, os mortos e os vivos, a beleza e a moral, a estrutura e a forma, a razão e a arte: "A arte é uma bobagem" (...) Acredita possuir um ponto de vista "com base no qual vida e morte, realidade e imaginação, comunicabilidade e incomunicabilidade, 'sobre' e 'sob' não devem mais ser percebidos como opostos e contraditórios". Essa definição, aparentemente científica, nada mais é que a definição do caos. Nem mesmo o surrealismo nega tal coisa; reconhece abertamente, aliás, que busca "a sistematização da confusão" (S. Dalí) e a desorganização. "Não existe uma ordem revolucionária, existe apenas desordem e loucura." Anuncia com satisfação que "um novo vício acabou de nascer e com ele se oferece ao homem uma outra ilusão: o surrealismo, o filho do frenesi e da obscuridade" (Aragon). (...) O surgimento das suas vanguardas é o sinal potente que serve para indicar a marcha, já avançada, das forças irracionais, ou melhor, sub-racionais. Quem lhes abre as portas são nossos contemporâneos ingênuos (ou complicados) que vêem no mal compreendido nome de surrealismo – que na realidade é sub-realismo – as promessas de serem elevados acima da vida banal de todo dia (...) Não se deve considerar tal fenômeno como uma bagatela (...) O surrealismo é, em substância, o último temeroso passo para o esfacelamento da arte e do homem, esfacelamento já experimentado por Nietzsche quando, em 1881, escreveu o seu fragmento "O homem louco": "Não marchamos talvez para o precipício? Para trás, de lado, adiante, de todos os lados? Ainda existem o 'sobre' e o 'sob'? Não estaríamos, talvez, vagando através de um nada infinito? Não sentimos no rosto o hálito do frio espaço? Por acaso ele não se fez ainda mais frio?"



Salvador Dalí,
Construção mole com feijões cozidos. Premonição da guerra civil,
1936,
Philadelphia Museum of Art





Salvador Dalí,
Atavismo ao crepúsculo,
1933-1934, Berna,
Kunstmuseum

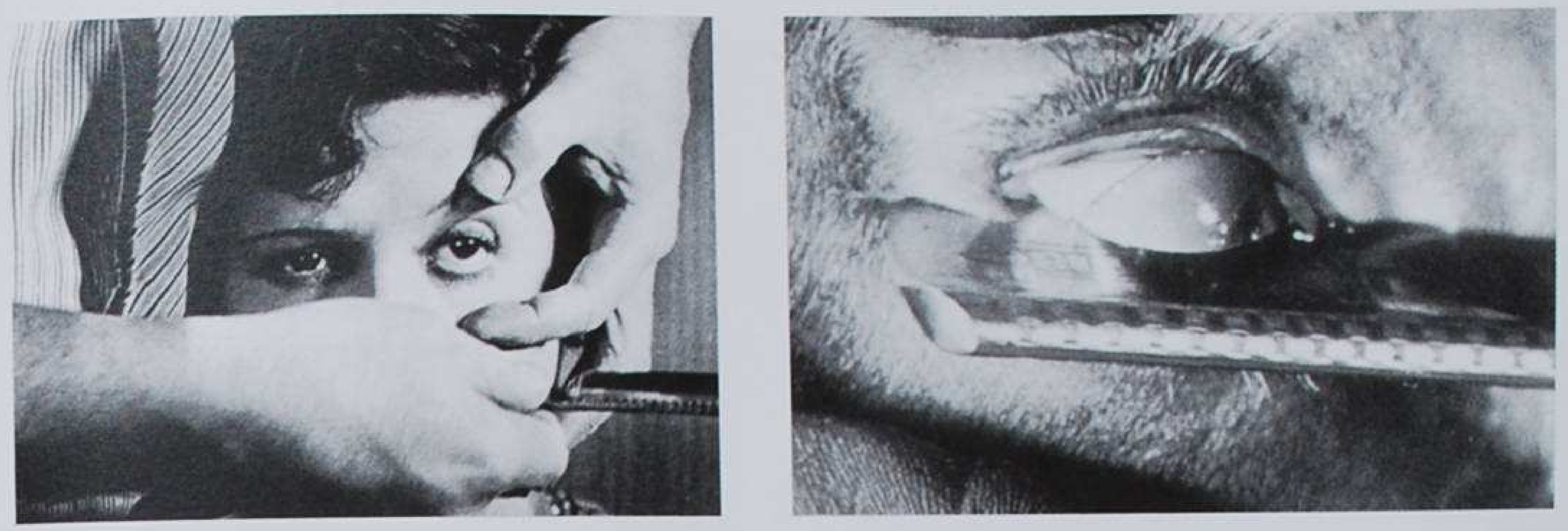
Jean-François Millet,
L'Angelus,
1858-1859,
Paris,
Musée d'Orsay

em face
Um cão andaluz,
1929,
direção de Luis Buñuel

páginas seguintes

Paul Klee,
Comediante, 1904,
Nova York, Museum
of Modern Art

Francis Bacon,
Auto-retrato,
posterior a 1945,
Londres,
Marlborough Gallery



Deformar o passado

Salvador Dalí

Interpretação paranóico-crítica do Angélus *de Millet*

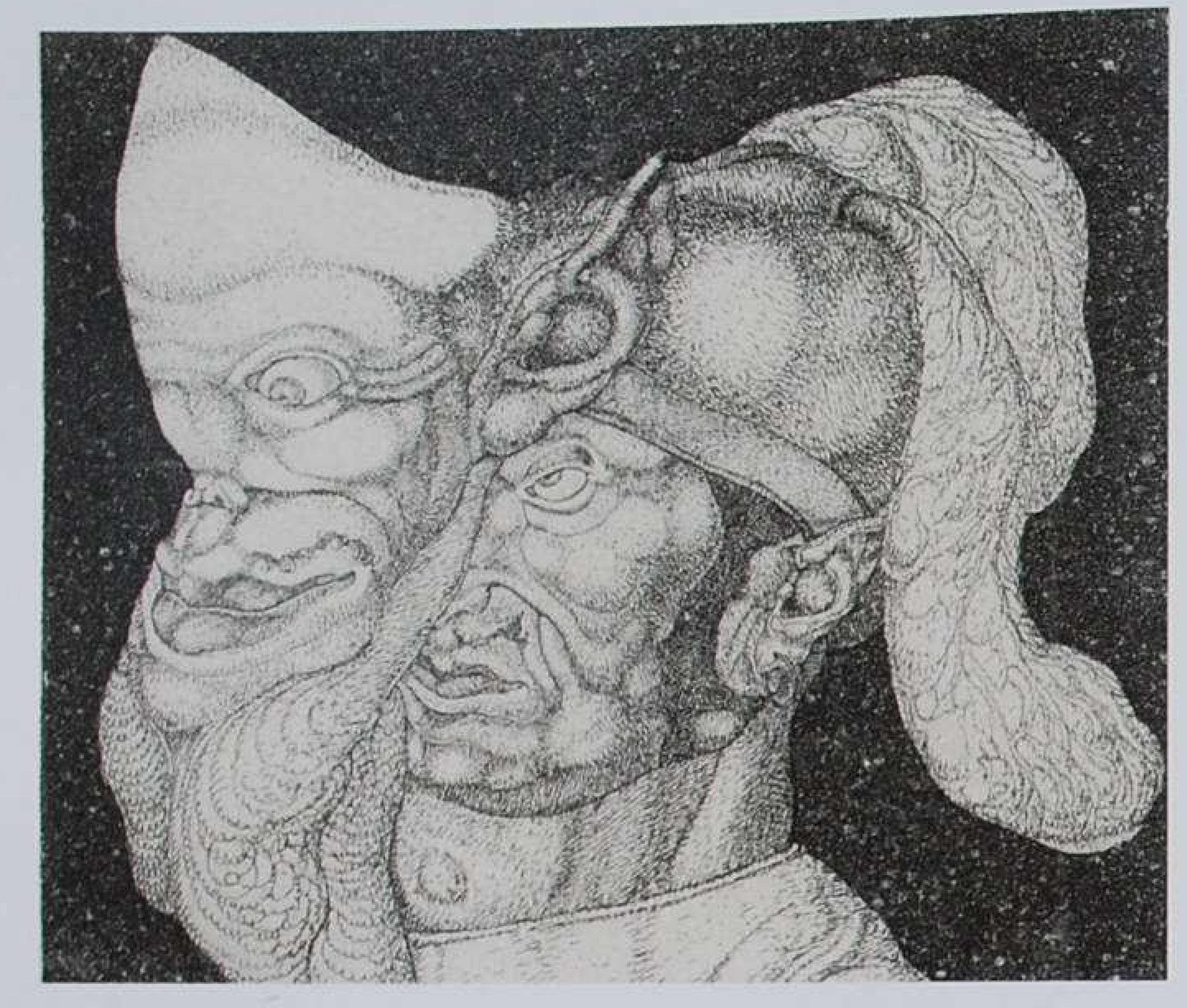
A paranóia não se limita sempre a ser "ilustração"; ela constitui ainda a única e verdadeira "ilustração literal" conhecida, isto é, "a ilustração interpretativa delirante" (...) Nenhum tipo de imagem me parece mais apta a representar Lautréamont, em geral, e *Os cantos de Maldoror*, em particular, de forma mais "literal" e delirante do que aquela que foi criada há cerca de setenta anos pelo pintor do trágico atavismo canibal, dos encontros ancestrais de carnes doces, moles e de primeira: falo de Jean-François Millet, este pintor assustadoramente mal compreendido. Justamente, o famosíssimo *Angélus* de Millet poderia ser o equivalente pictórico do tão conhecido quanto sublime "encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva em uma mesa de dissecção" (...) *L'Angélus* é o único quadro no mundo, que eu saiba, que comporta a presença imóvel, o encontro e a espera de dois seres em um ambiente solitário, crepuscular e mortal. Esse ambiente solitário, crepuscular e mortal desempenha, na pintura, o papel da mesa de dissecção do texto poético, pois não somente a vida se apaga no horizonte, mas também o ancinho se enterra naquela carne viva e substancial que a terra cultivada tem sido, desde sempre, para o homem. Quer dizer, ele a penetra com aquele desejo guloso de fecundidade próprio das incisões preciosas do bisturi que, como todos sabemos, ao seccionar cada cadáver com os mais diversos pretextos analíticos, não faz senão buscar, em segredo, o sintético, fecundo, nutritivo fruto da morte.

Deriva daí o constante dualismo, presente em todas as épocas, da terra cultivada (...) dualismo que nos leva, enfim, a considerar a terra cultivada, sobretudo com a agravante do crepúsculo, como uma mesa de dissecção bem fornida, a única entre todas as mesas de dissecção capaz de oferecer o cadáver mais perfeito e apetitoso, recheado com o fino e imponderável tartufo que se encontra apenas nos sonhos nutrientes, constituído pela carne das espáduas amolecidas de amas hitlerianas e atávicas e temperado com aquele sal incorruptível e excitante composto pelo borbulhar frenético e voraz das formigas, que implica automaticamente uma autêntica "putrefação insepulta" verdadeiramente respeitável e digna deste nome. Se, conforme dissemos, a "terra cultivada" é a mais fiel e oportuna mesa de dissecção que existe, o guarda-chuva e a máquina de costura serão transpostos, no *Angé/Lus*, tanto para a figura masculina quanto para a feminina, e todo o estranhamento e o enigma do encontro derivarão sempre (...) das características autênticas dos dois personagens, dos dois objetos dos quais deriva todo o desenvolvimento dos argumentos, toda a tragédia latente no encontro, na espera e nas preliminares.

O guarda-chuva, típico objeto surrealista de função simbólica (em conseqüência de seu flagrante e bem conhecido fenômeno de ereção), só pode ser a figura masculina do *Angélus* que, façam-me a cortesia de recordar, faz na pintura o possível para mascarar, conseguindo apenas evidenciá-lo, o seu estado de ereção, haja vista a posição vergonhosa e comprometedora de seu chapéu.

Diante dele, a máquina de costura, símbolo feminino conhecido de todos e extremamente caracterizado, chega até a reivindicar o atributo moral e canibal de sua agulha de costura, cujo trabalho identifica-se com a delicadíssima perfuração que a fêmea do louva-a-deus executa para "esvaziar" seu macho, vale dizer, para esvaziar seu guarda-chuva, transformando-o naquela vítima martirizada, flácida e deprimida na qual, de fato, todo guarda-chuva se transforma quando se fecha depois da magnificência de seu funcionamento amoroso, paroxístico e teso ao máximo.

É evidente que por trás das figuras do *Angé/Lus*, (...) as respigadeiras só podem mesmo continuar a recolher com indiferença (...) os ovos à frigideira (sem frigideira), os tinteiros, as colheres e toda a prataria que os últimos momentos do crepúsculo tornam exibicionistas nessa hora cintilante. E mal a costeleta crua, como mostruário médio dos símbolos comestíveis, pousou na cabeça do homem e já vai se formando, e repentinamente se desenha nas nuvens, sobre o horizonte, a silhueta de Napoleão I, o "esfomeado", e podemos vê-lo aproximando-se impaciente à testa de seu esquadrão procurando pela costeleta em questão (...).



O feio da vanguarda

Georges Bataille
O "jogo lúgubre" (1929)

As pinturas de Picasso são horrendas e as de Dalí são de uma feiúra espantosa (...) Se os movimentos violentos conseguem liberar um ser de um tédio profundo, é porque permitem o acesso, através de não se sabe que obscuro erro, a uma horrível feiúra que satisfaz. É preciso dizer, aliás, que a feiúra pode ser odiosa sem nenhum apelo e, por assim dizer, por desgraça, mas nada é mais comum que a feiúra equívoca que dá, de maneira provocante, a ilusão do contrário. Quanto à feiúra irrevocável, ela é detestável exatamente como certas belezas: a beleza que não dissimula nada, que não é a máscara da impudicícia perdida, que não se desmente nunca e permanece eternamente à espreita, como um covarde.

Injurioso

Raymond Queneau
Exercícios de estilo (1947)

Depois de uma espera repelente, sob um sol ignóbil, acabei em um ônibus imundo infestado por um bando de fétidos animais. O mais fedido entre os fedorentos era um furunculoso de pescoço de galináceo que deixava à mostra um chapéu grotesco com um barbante no lugar de fita. O tal pavão começa a reclamar porque um fedegoso igual a ele pisoteava seus cascos com furor senil. Mas logo botou o galho dentro e foi defecar num outro lugar ainda empapado do suor das nádegas de outro fedegoso. Duas horas depois, para cúmulo do azar, topo de novo com o mesmo fedegoso fedido, agora latindo com um fedido mais fedido que ele, na frente daquele monumento asqueroso que chamam de Gare Saint-Lazare.

E os dois fedidos se cuspiam todos a propósito de um merdosíssimo botão. Porém, quer o seu furúnculo subisse ou descesse naquela imundície de casaco, fedido ele era e fedido continuaria a ser.

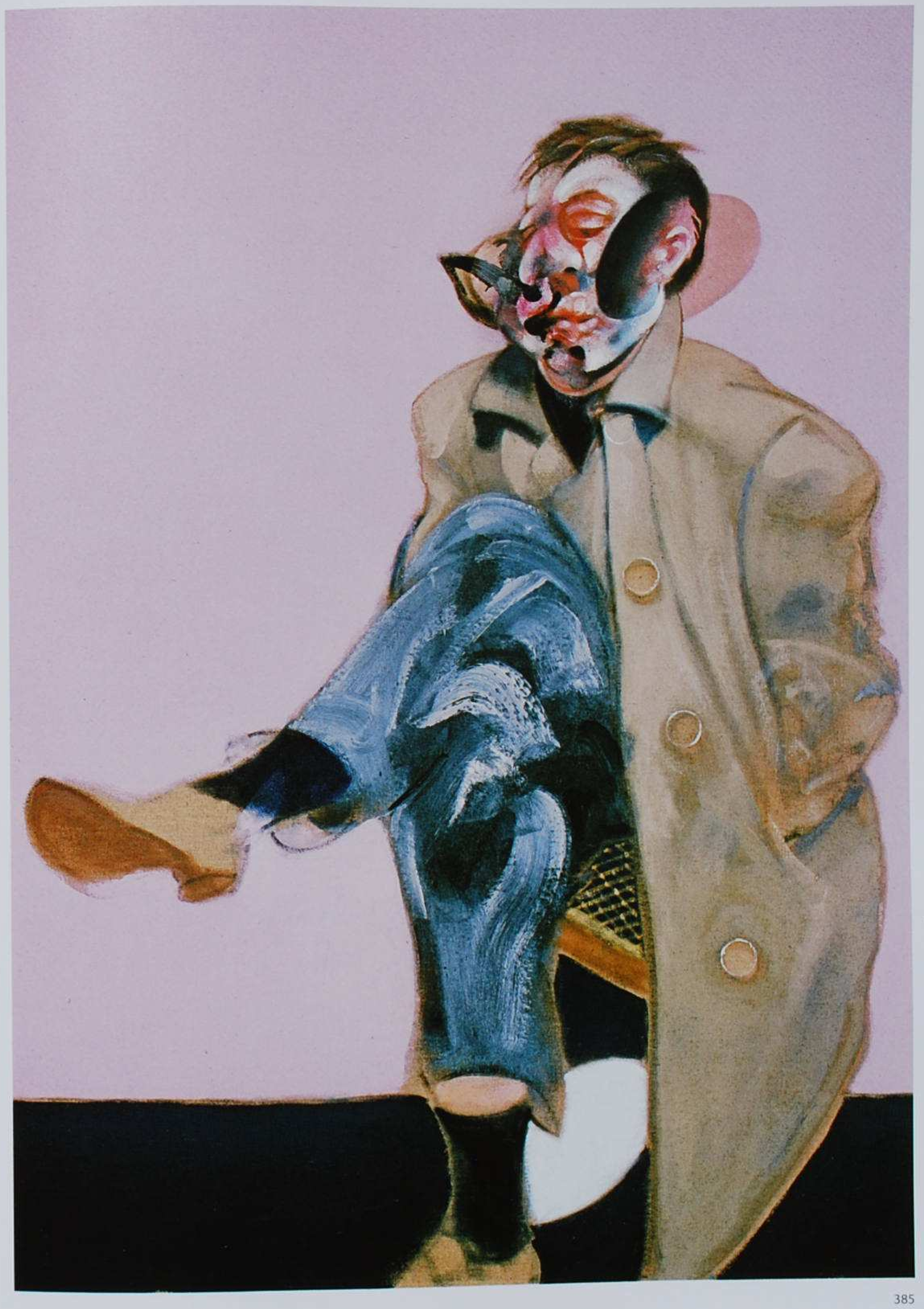
A transvaloração do feio

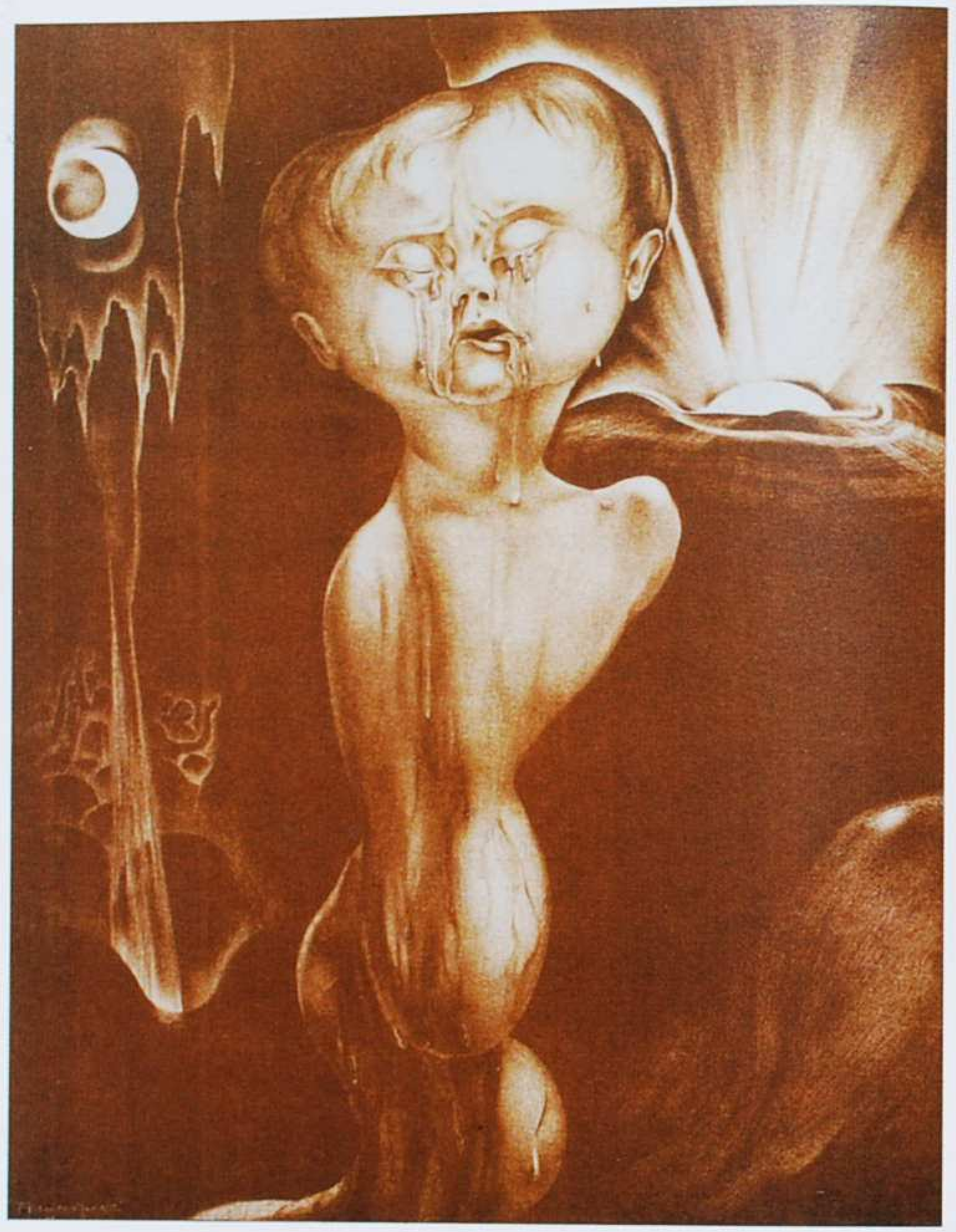
Raymond Roussel
Locus Solus, 2, 4 (1914)

Sobre uma vasta extensão, viam-se dentes humanos por todo lado, oferecendo uma grande variedade de formas e cores. Alguns, de uma brancura faiscante, contrastavam com os incisivos de fumantes que forneciam a gama completa de marrons e sépias. Todas as gradações de amarelo figuravam no bizarro estoque, dos mais vaporosos tons de palha aos piores matizes fulvos. Dentes azuis, ora tênues, ora carregados, davam sua contribuição para aquela rica policromia, completada por uma quantidade de dentes pretos e pêlos vermelhos pálidos ou brilhantes de inúmeras raízes sangrentas. Contornos e proporções diferiam ao infinito: molares imensos e caninos monstruosos ladeavam dentes de leite quase imperceptíveis. Vários reflexos metálicos brilhavam aqui e ali provenientes de obturações ou de coroas douradas.

No lugar ocupado naquele momento pela maça, os dentes, agrupados compactamente, davam origem, apenas com a alternância de suas cores, a um verdadeiro quadro, ainda inacabado. O conjunto evocava um guerreiro bárbaro adormecido em uma cripta tenebrosa, largado molemente sobre a borda de um lago subterrâneo. Uma fumaça tênue, gerada pelo cérebro do adormecido, mostrava à maneira de um sonho onze jovens semicurvos sob o império do medo inspirado por uma bola de ar quase diáfana que, parecendo servir de meta para o vôo dominador de uma pomba branca, desenhava na terra uma leve sombra projetada envolvendo um pássaro morto.

Ao lado do guerreiro jazia um velho livro fechado que uma tocha fincada reta no solo da cripta iluminava levemente. O amarelo e o sépia dominavam nesse singular mosaico dentário. Os outros tons, mais raros, lançavam notas vivas e atraentes. A pomba, feita de magníficos dentes brancos, assumia uma pose de rápido e gracioso impulso; participando do equipamento do guerreiro, raízes habilmente arranjadas compunham, de um lado, uma pluma vermelha enfeitando um chapéu escuro deixado junto ao livro; do outro, um grande manto purpurino que pendia de um gancho de cobre devido a engenhosos agrupamentos de coroas douradas; um complexo amálgama de dentes azuis criava calções azulados que mergulhavam em longas botas de dentes negros (...)





Alberto Martini,
Nascimento –
A dor humana,
em "Mistérios",
seis litografias, 1923,
Milão,
Bottega di Poesia

em face
Jean Fautrier,
Estudo para grande nu,
1926,
coleção particular

O teatro da crueldade

Antonin Artaud

O teatro e seu duplo (1938)

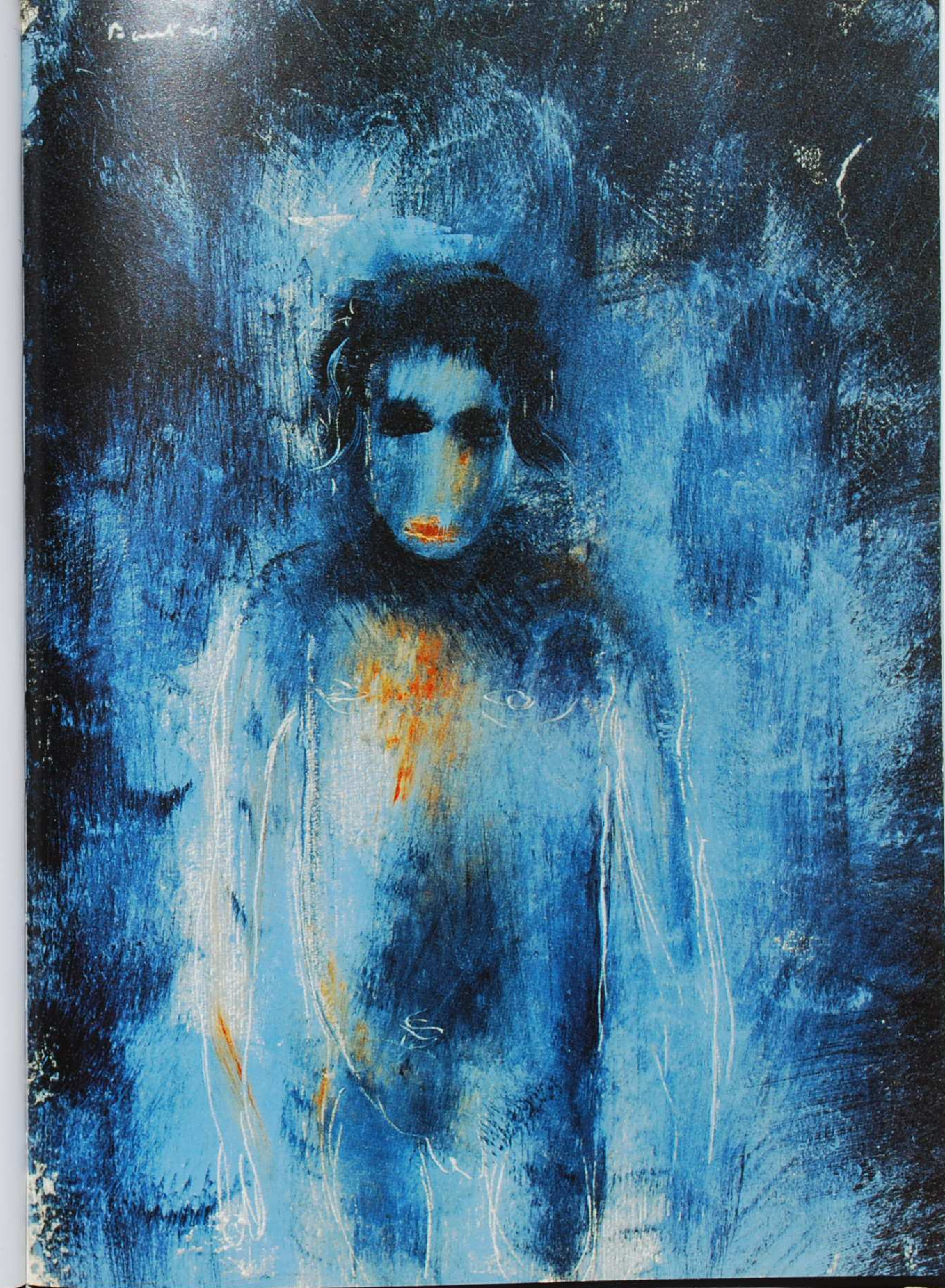
O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve com a morte ou com a cura. E se a peste é uma doença superior, por ser uma crise total, depois da qual nada mais resta senão a morte ou a purificação absoluta, também o teatro é uma doença, pois é um equilíbrio supremo, inalcançável sem destruição. (...) Pode acontecer que o veneno do teatro, injetado no corpo social, acabe por desintegrá-lo, como diz santo Agostinho, mas o faz como uma peste, como um flagelo vingador.

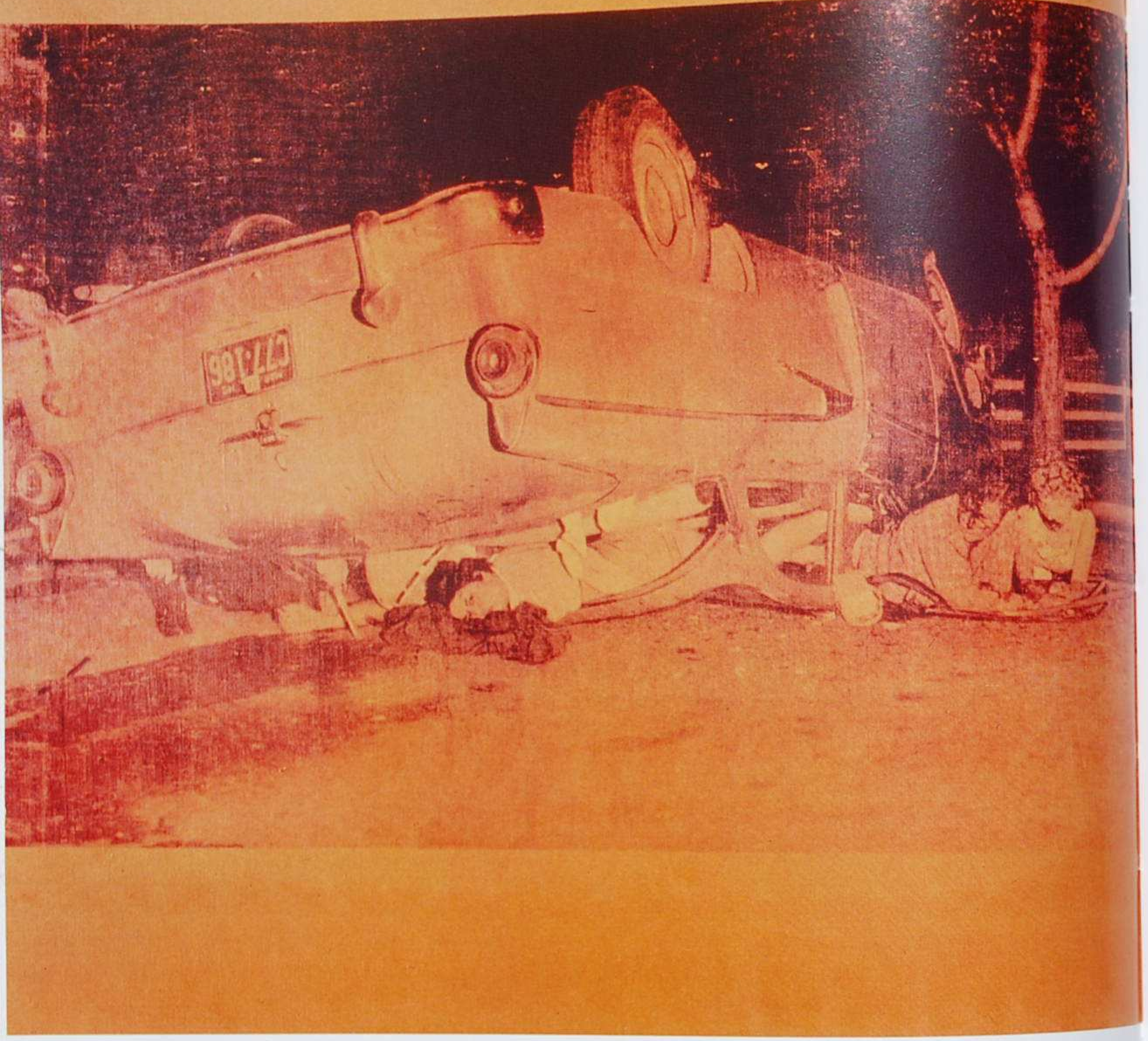
A corrupção das flores

Georges Bataille

A linguagem das flores (1929)

Depois de um período muito breve de esplendor, a maravilhosa corola apodrece impudicamente ao sol, tornando-se uma vergonha infamante para a planta. Chegando ao fedor de um monturo, embora tivesse dado a impressão de escapar-lhe num impulso de pureza angélica e lírica, a flor parece voltar bruscamente à sua imundície primitiva: o mais ideal é rapidamente reduzido a um farrapo de lixo aéreo. Porque as flores não envelhecem honestamente como as folhas, que nada perdem de sua beleza mesmo depois de mortas; as flores murcham como certas velhas presunçosas e cheias de maquiagem e morrem ridiculamente sobre as estelas que pareciam levá-las às estrelas.





Andy Warhol,
Cinco mortos sobre fundo laranja,
1963, Nova York,
The Andy Warhol Foundation

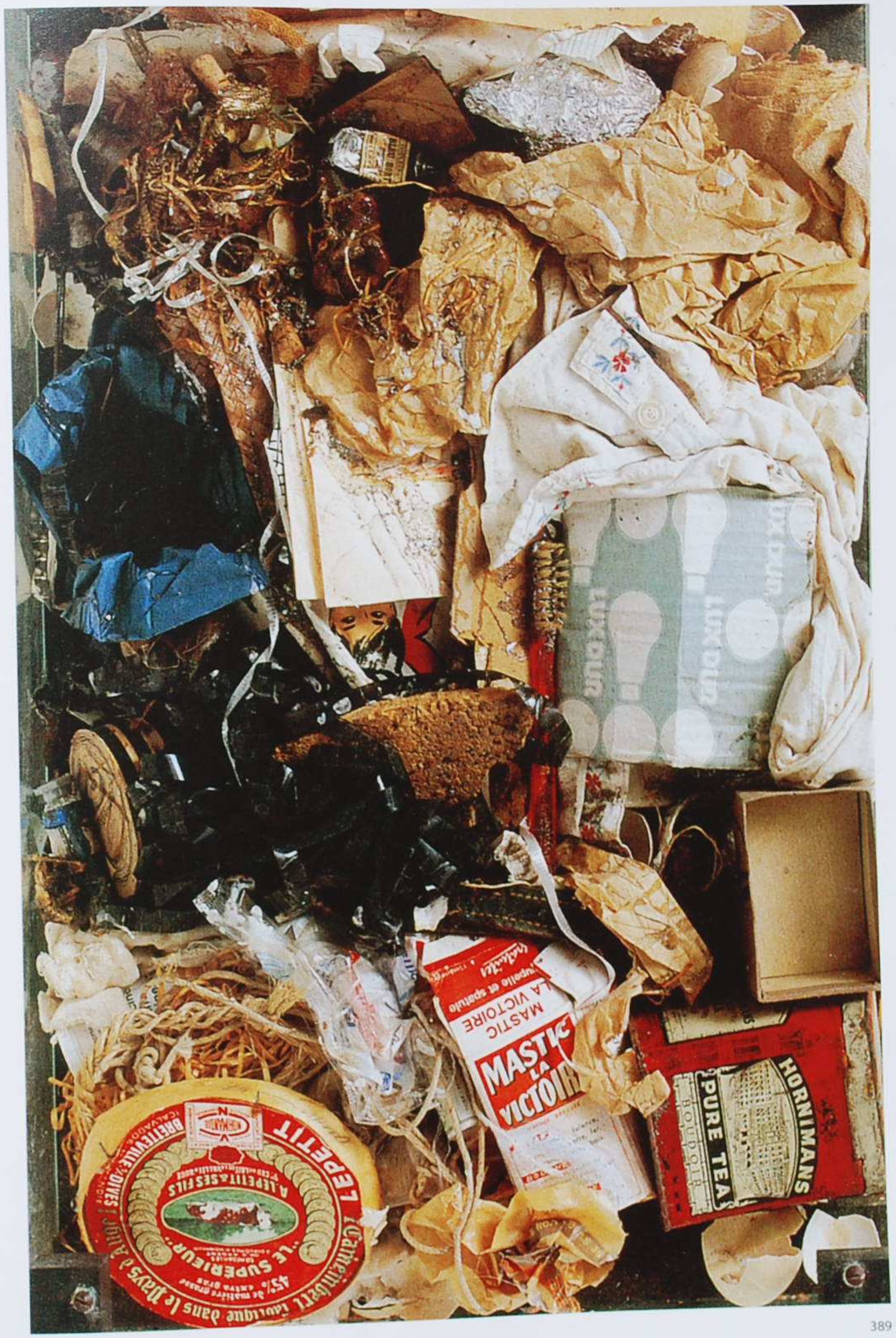
em face
Arman,
Pequenos refugos burgueses,
Nova York,
coleção
Philippe Arman

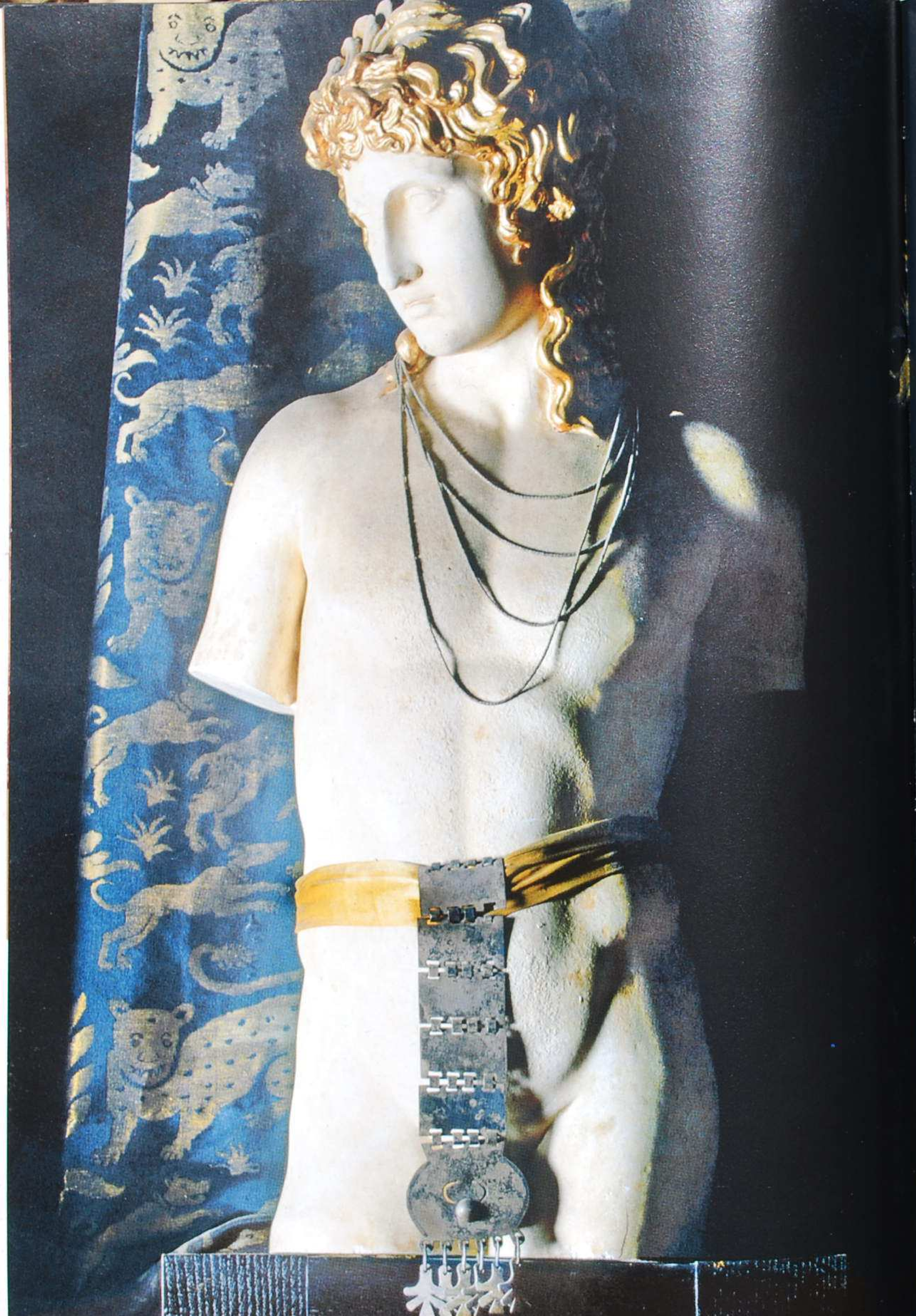
A estética do refugo

Andy Warhol

A filosofia de Andy Warhol (1975)

Sempre gostei de trabalhar com refugos. Coisas que são descartadas, que não são boas e todos sabem disso: sempre pensei que possuem um grande potencial de diversão. É um trabalho de reciclagem. Sempre pensei que há mais humor nos refugos (...) Quando vejo um velho filme de Esther Williams, com aquelas dezenas de garotas que mergulham de um trampolim, penso em como seriam as gravações, em todas as vezes em que uma das garotas perdeu a coragem de saltar no momento certo, e penso nela, descartada, sozinha no trampolim. A tomada transformava-se em refugo na sala de montagem – uma cena cortada – e nessa altura a garota também se transformava num refugo: era, provavelmente, podada. A cena sem cortes seria muito mais divertida que a cena onde as coisas apareciam em seu devido lugar. A garota que não tinha mergulhado era a estrela da cena cortada.





Escultura grega, na decoração do Vittoriale dannunziano, Gardone

Capítulo XIV

O feio dos outros, o Kitsch e o Camp

1. O feio dos outros

Já foi dito aqui, desde o início, que o conceito de feiúra, como aliás o de beleza, é relativo não somente às diversas culturas, mas também ao tempo.

A história é rica em exemplos nesse sentido. Um autor setecentista, como **Saverio Bettinelli**, douto jesuíta de indiscutível bom gosto, pelo menos segundo os padrões da época, em suas *Cartas virgilianas* (que ele imaginava escritas por Virgílio) tachava de tosca e obscura a *Divina comédia*. Napoleão mandou cortar o tímpano do portal central de Notre-Dame de Paris para que a comitiva de sua coroação como imperador pudesse entrar comodamente na catedral, destruindo uma obra-prima da arte gótica que, no início do século XIX (apesar do romance gótico ou talvez justamente em razão daquelas atmosferas), era considerada bárbara e primitiva. Observamos incrédulos as fotos das atrizes dos filmes mudos sem entender como seus contemporâneos podiam considerá-las fascinantes e não poderíamos, por outro lado, incluir uma mulher rubenesca em um desfile de moda.

Mas não é apenas o passado que resulta incompreensível: no mais das vezes os contemporâneos mostram-se incapazes de apreciar o futuro, ou seja, as propostas muitas vezes provocativas apresentadas pelos artistas. E não devemos pensar apenas nas recusas pequeno-burguesas ou populares da arte de vanguarda.

Na página 393, como divertimento para o leitor e alerta para qualquer crítica futura, ver **Para eles eram feios**, uma incrível coletânea de diatribes devidas a especialistas da época sobre obras de artistas que hoje consideramos grandíssimos.

Mae West, c. 1950

Como é feia a Divina Comédia!

Saverio Bettinelli
Cartas virgilianas (1758)

Mas versos belíssimos, que de quando em quando encontrava, davam-me um tal prazer que quase os perdoava... Oh, que pecado, gritei, que tão belos trechos restem condenados em meio a tanta obscuridade e extravagância! (...) Oh, que imenso esforço foi para nós arrastar-nos por cem cantos e catorze mil versos, em tantos círculos e fossos, entre mil abismos e precipícios com Dante, que estremecia a cada temor, dormia a cada trecho e, mal despertava, já começava a entediar-me, a mim, a seu duque e ao condutor, com demandas novas e o mais estranhas possível! (...) Mil grotescas disposições e bizarros tormentos não dão certamente um grande crédito a tal Inferno, nem à imaginação do poeta. Todos, ademais, mostram-se sempre falantes e loquacíssimos em meio aos tormentos ou à beatitude, e nunca cansados de contar suas estranhas aventuras, de resolver dúvidas teológicas ou de pedir notícias de mil toscanos amigos ou inimigos, e sei lá mais o quê... Seria isso um poema, um exemplar, uma obra divina? Poema tecido de prédicas, de diálogos, de questões, poema sem ações ou só com ações de quedas, de passagens, de subidas, de idas e de voltas, e que só faz piorar quanto mais se segue adiante? Catorze mil versos de sermões assim, quem poderia lê-los sem desmaiar de cansaço ou de sono? (...) Nada faltou a Dante senão bom gosto e discernimento na arte. (...) E destes ternários inteiros temos cerca de uma centena, se bem os contei, entre os cinco mil que formam todo o poema. Os versos sozinhos, ademais, ora sentenciosos, ora delicados, ora plangentes, ora magníficos e sem defeito, ousaria dizer que chegam a mil (...) Portanto, restam treze mil defeituosos e ruins.

Para eles eram feios

Relatórios de leitura e resenhas

* As composições de Johann Sebastian Bach são totalmente desprovidas de beleza, de harmonia e, sobretudo, de clareza. (Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musikus*, 1737)
* Uma orgia de estrondos e de vulgaridade. (Louis Spohr, sobre a primeira execução da *Quinta* de Beethoven)
* Se (Chopin) tivesse submetido suas músicas ao julgamento de um especialista, ele as teria rasgado... De todo modo, é o que eu gostaria de fazer. (Ludwig Rellstab, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 1833)
* O *Rigoletto* é carente no plano melódico. Esta obra não tem nenhuma possibilidade de inserir-se no repertório. (*Gazette Musicale de Paris*, 1853)
* Estudei longamente a música daquele patife. É um bastardo desprovido de qualquer qualidade. (Tchaikovski, em seu *Diário*, sobre Brahms)
* Dentro de cem anos *Les Fleurs du mal* serão recordadas apenas como uma curiosidade. (Émile Zola, por ocasião da morte de Baudelaire)
* Deve até ter tido dotes de grande pintor, mas faltou-lhe a vontade para vir a sê-lo. (Émile Zola sobre Cézanne)
* É obra de um louco. (Ambroise Vollard, em1907, sobre *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso)
* Serei, talvez, duro de cachola, mas realmente não consigo enfiar na cabeça que um senhor possa empregar trinta páginas para descrever como se vira e se revira na cama antes de pegar no sono. (Relatório de leitura da *Recherche*, de Proust)
* O senhor sepultou seu romance em um cúmulo de detalhes que são bem desenhados, mas totalmente supérfluos. (Carta de um editor a Flaubert, sobre *Madame Bovary*)
* Em seus romances não há nada que revele dotes imaginativos particulares, nem a trama, nem os personagens. Balzac nunca ocupará um lugar de destaque na literatura francesa. (Eugène Poitou, *Revue des Deux Mondes*, 1856)
* Em *O morro dos ventos uivantes*, os defeitos de *Jane Eyre* [da irmã, Charlotte] são multiplicados por mil. Pensando bem, o único consolo que nos fica é o pensamento de que o romance nunca será popular. (James Lorimer, *North British Review*, sobre Emily Brontë, 1849)
* A incoerência e a falta de forma de seus poeminhas – não saberia defini-los de outra maneira – são assustadoras. (Thomas Bailey Aldrich, *The Atlantic Monthly*, sobre Emily Dickinson, 1982)
* *Moby Dick* é um livro triste, esquálido, tedioso, até mesmo ridículo... Além do mais, esse capitão louco é de uma chatice mortal. (*The Southern Quarterly Review*, 1851)
* Walt Whitman tem a mesma relação com a arte que um porco com a matemática. (*The London Critic*, 1855)
* Pouco interessante para o leitor comum e não suficientemente profundo para o leitor científico. (Relatório de leitura sobre H. G. Wells, *A máquina do tempo*, 1895)
* A história não chega a uma conclusão. Nem o caráter, nem a carreira do protagonista parecem chegar a um ponto que justifique o final. Em suma, parece-me que a história não conclui. (Relatório de leitura sobre Francis Scott Fitzgerald, *Este lado do paraíso*, 1920)
* Oh, Deus, meu Deus, não podemos publicá-lo. Acabaremos todos na prisão. (Relatório de leitura de Faulkner, *Santuário*, 1931)
* Impossível vender histórias de animais nos EUA. (Relatório de leitura de George Orwell, *A revolução dos bichos*, 1945)
* Essa menina não parece ter uma percepção especial ou o sentimento de como se poderia elevar esse livro acima do nível de simples curiosidade. (Relatório de leitura do *Diário*, de Anne Frank, 1952)
* Deveria ser contado a um psicanalista, e provavelmente o foi, mas foi transformado em um romance que contém alguns trechos de bela escrita, mas é excessivamente nauseante... Recomendo sepultá-lo por uns mil anos. (Relatório de leitura de Nabokov, *Lolita*, 1955)
* *Os Buddenbrook* nada mais são que dois volumões nos quais o autor conta histórias insignificantes de gente insignificante em um estilo insignificante. (Eduard Engel sobre *Os Buddenbrook* de Thomas Mann, 1901)
* Acabei de ler o *Ulisses* e julgo que é um insucesso... É prolixo e desagradável. É um texto bruto, não somente no sentido objetivo, mas também do ponto de vista literário. (Do *Diário* de Virginia Woolf)
* Esse rapaz não tem o menor talento. (Manet para Monet sobre Renoir)
* Nenhum filme sobre a guerra civil já deu dinheiro. (Irving Thalberg, da Metro, desaconselhando a aquisição de *E o vento levou*)
* *E o vento levou* será o mais clamoroso fiasco da história de Hollywood. Fico realmente contente em saber que quem vai ficar enrascado é o Clark Gable e não o Gary Cooper. (Gary Cooper, depois de recusar o papel de Rett Butler)
* O que vou fazer com um sujeito com essas orelhas? (Jack Warner, depois de um teste de Clark Gable, 1930)
* Não sabe representar, não sabe cantar e é careca. Consegue se virar um pouco na dança. (Diretor da Metro, sobre um teste de Fred Astaire, 1928)

2. O Kitsch

O feio é também um fenômeno cultural. Os membros das classes "altas" sempre consideraram desagradáveis ou ridículos os gostos das classes "baixas". Poderíamos dizer, é certo, que os fatores econômicos sempre pesaram nestas discriminações, no sentido em que a elegância sempre foi associada ao uso de tecidos, cores e pedras caríssimos. Mas muitas vezes o fator discriminante não era econômico, mas cultural. É uma experiência habitual destacar a vulgaridade do novo-rico que, para ostentar sua riqueza, ultrapassa os limites que a sensibilidade estética dominante estabelece para o "bom gosto".

Além disso é complicado definir a sensibilidade estética dominante: não é necessariamente aquela de quem detém o poder político e econômico, mas antes a que é fixada pelos artistas, pelas pessoas cultas, por quem é considerado (pelo mundo literário, artístico e acadêmico ou pelo mercado da arte e da moda) perito em "coisas belas". Mas trata-se de um conceito muito volátil. Assim, alguns leitores poderão se espantar ao encontrar neste capítulo de um livro dedicado à feiúra imagens que consideram belíssimas. Tais imagens são propostas porque a sensibilidade estética dominante, muitas vezes *a posteriori*, definiu-as como reprováveis, incluindo-as na categoria do *kitsch*.

Segundo alguns, a palavra *kitsch* remontaria à segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Munique, querendo comprar quadros, mas com preços mais baixos, pediam um desconto (*sketch*). Daí viria o termo, designando quinquilharias para compradores desejosos de experiências estéticas fáceis. Contudo, no dialeto mecklenburguês já existia o verbo *kitschen* para "varrer a lama ou lixo das ruas". Outra acepção do mesmo verbo seria "maquiar móveis para que pareçam antigos" e há também o verbo *verkitschen* para "vender barato".

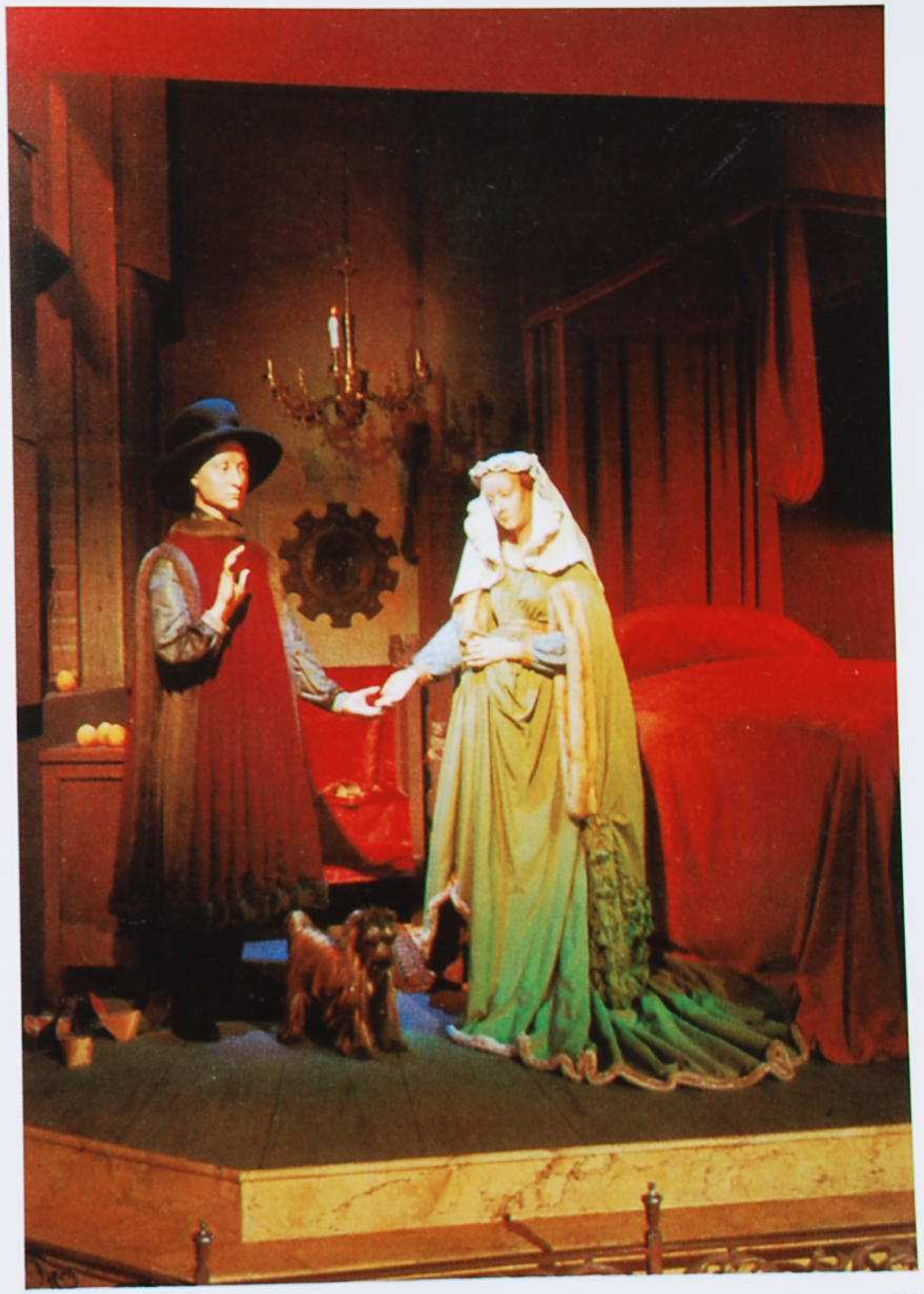
Mas para quem essas coisas seriam quinquilharias? A "alta" cultura define como *kitsch* os anões de jardim, as imagens devocionais, os falsos canais venezianos dos cassinos de Las Vegas, o falso grotesco do célebre **Madonna Inn** californiano, que pretende fornecer ao turista uma experiência "estética" excepcional. E era definida como Kitsch, sem remissão, a arte celebrativa (que se pretendia popular) das ditaduras stalinista, hitlerista ou mussoliniana, que consideravam a arte contemporânea "degenerada".

As boas coisas de péssimo gosto

Guido Gozzano

A amiga de Vovó Esperança (1850)

Loreto empalhado, o busto de Alfieri e de Napoleão – flores enquadradas (as boas coisas de péssimo gosto), (...) frutas de mármore cobertas por cúpulas de vidro – algum brinquedo raro, caixinhas feitas de conchas – os objetos com avisos, *salve, lembrei*, a noz de coco – Veneza retratada em mosaicos, aquarelas desmaiadas – as estampas, os cofres, os álbuns com anêmonas arcaicas – as telas de Massimo d'Azeglio, as miniaturas – os daguerreótipos: figuras oníricas em estado de perplexidade – o grande e vetusto lustre pendente no meio do salão – que multiplica em quartzo as boas coisas de péssimo gosto – o cuco que canta as horas, cadeiras estofadas em damasco – carmesins... renasço, renasço de mil oitocentos e cinqüenta!



O casal Arnolfini, reprodução em cera, séc. XX, Buena Park, Califórnia, Palace of Living Art, Movieland Wax Museum

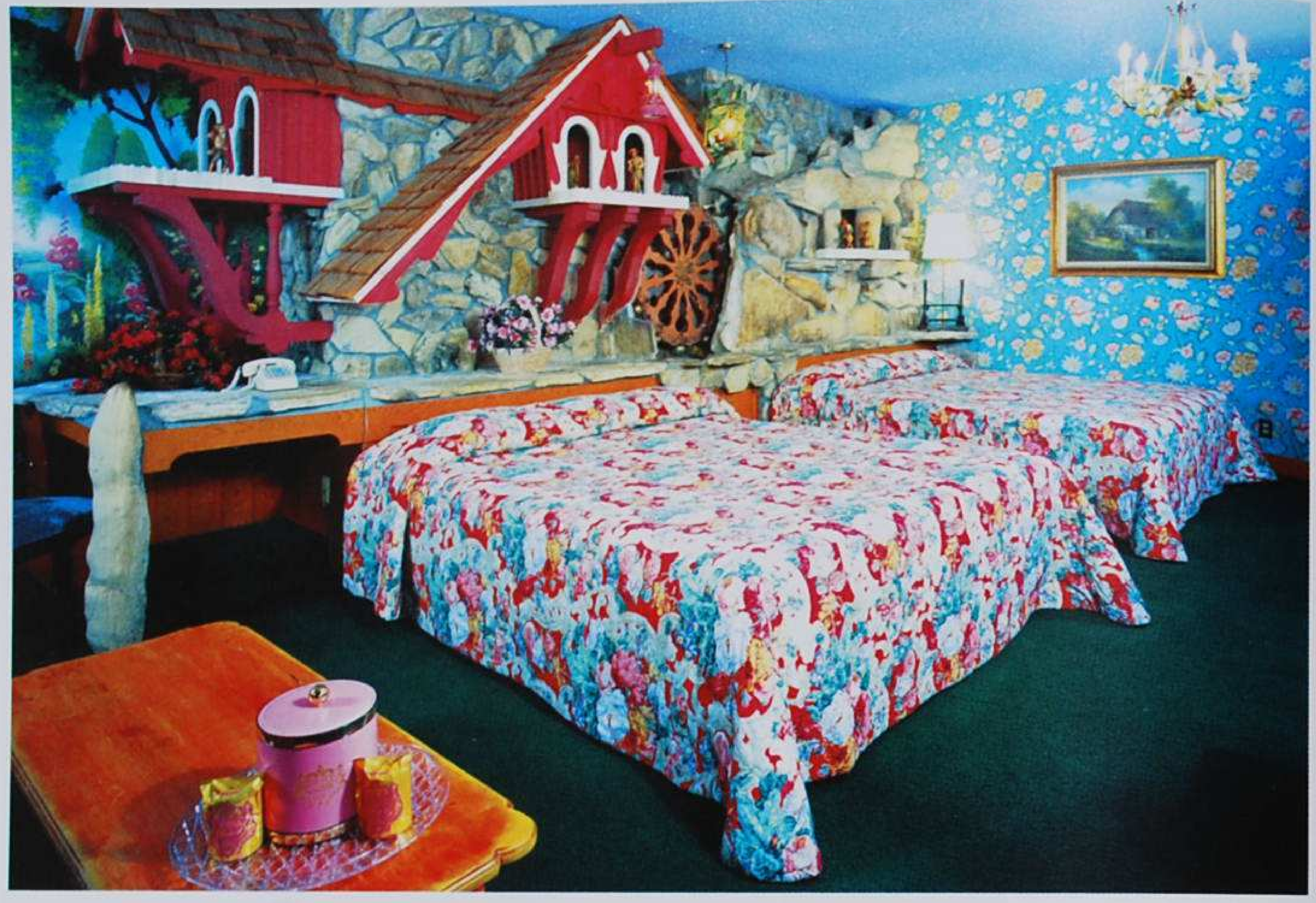
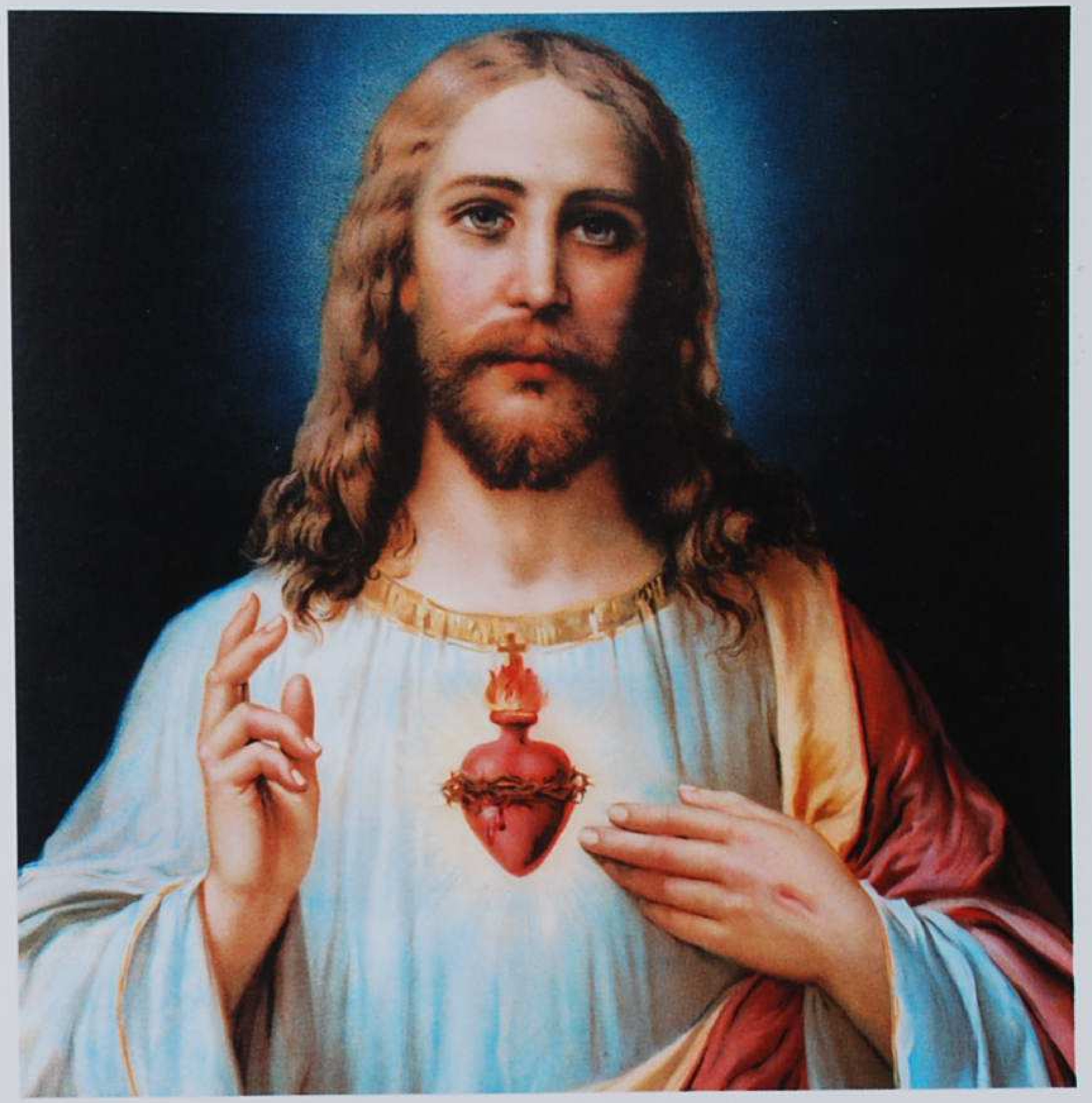


Foto do quarto 206,
"Velho moinho",
do Madonna Inn
de San Luis Obispo,
Califórnia

O Madonna Inn
Umberto Eco
Da periferia do Império (1976)

As pobres palavras de que a linguagem natural dos homens é dotada não são suficientes para descrever o Madonna Inn. (...) Digamos que Piacentini tenha ingerido, enquanto folheava um livro de Gaudí, uma dose exagerada de LSD e tenha começado a construir uma catacumba nupcial para Liza Minelli. Mas não é bem isso. Arcimboldi construindo, digamos, a Sagrada Família para Orietta Berti. Ou ainda: Carmem Miranda que desenha uma filial Tiffany para o motel Motta. Ainda, o Vittoriale imaginado por Fantozzi, as Cidades Invisíveis de Calvino descritas por Liala e realizadas por Eleanor Fini para a Feira da Pelúcia, a Sonata em si bemol de Chopin cantada por Claudio Villa com arranjo de Valentino Liberace e executada pela Banda do Corpo de Bombeiros de Viggiù. Mas ainda não chegamos lá. Vamos tentar descrever as latrinas. São uma imensa caverna subterrânea, entre Altamira e Postumia, com coluninhas bizantinas sobre as quais apóiam-se anjinhos barrocos em gesso. Os lavabos são grandes conchas madreperoladas, o urinol é como uma lareira escavada na rocha, mas quando o jato de urina (sinto muito, mas preciso explicar) toca o fundo, a parede da chaminé transvasa água que, em seguida, cascateia como uma descarga das Cavernas do Planeta Mongo. E no andar térreo, num quadro de chalés tiroleses e castelinhos renascentistas, uma cascata de lampadários em forma de cestos de flores, cataratas de visco coroadas por bolas opalescentes, violáceas e dispersas, entre as quais se balançam bonecas vitorianas, enquanto as paredes rompem em vidraças art nouveau com as cores de Chartres e tapeçarias Regência (...) Depois vêm os quartos, cerca de duzentos, cada um com uma característica diferente: por um módico preço, pode-se dispor do quarto pré-histórico, todo cavernas e estalactites, do Safari Room (todo atapetado em zebra, com a cama em forma de ídolo banto), o quarto havaiano, o California Poppy, o Old Fashioned Honeymoon, o Colina Irlandesa, o Morro dos Ventos Uivantes, o Guilherme Tell, o Tall and Short, para cônjuges de alturas discordantes, com a cama em polígono irregular, o Quarto com Cascata na Parede de Rocha, o Imperial, o Velho Moinho Holandês, o Quarto com Efeito Carrossel.



Sagrado Coração
de Jesus,
cartão-postal, 1903

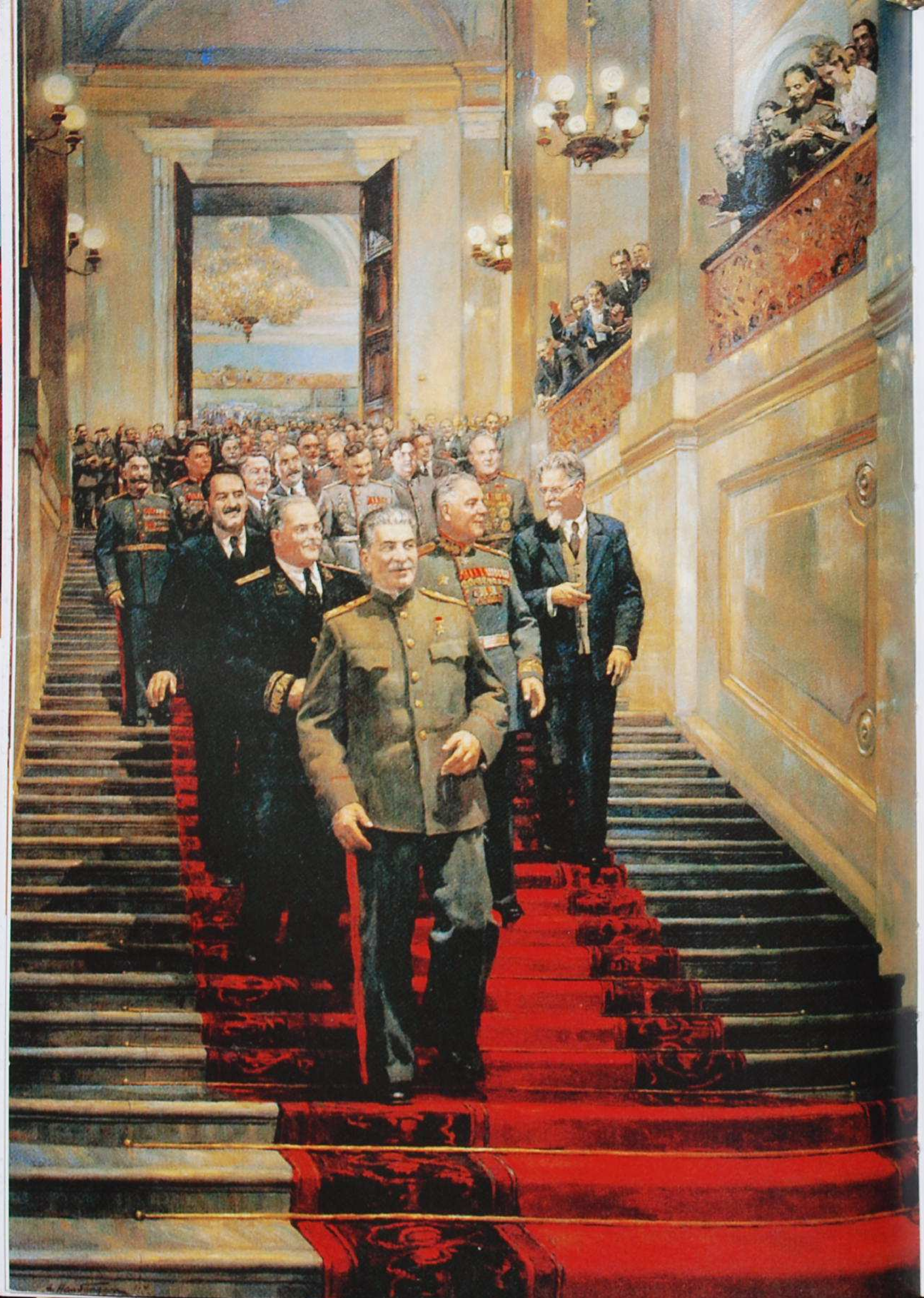
Contudo, quem aprecia o Kitsch considera que está usufruindo uma experiência qualitativamente alta. Basta dizer que existe uma arte para os incultos, assim como existe uma arte para os cultos, e que é preciso respeitar a diferença entre os dois "gostos" como são respeitadas as diferenças de crenças religiosas ou as preferências sexuais. Mas enquanto os cultores de uma arte "culta" consideram o Kitsch *kitsch*, os cultores do Kitsch (salvo diante de obras cuja aspiração é justamente "chocar a burguesia") não consideram desprezível a grande arte dos museus (os quais, aliás, expõem com freqüência obras que a sensibilidade culta considera *kitsch*). Muito ao contrário, consideram as obras Kitsch "semelhantes" àquelas da grande arte. Se uma das definições do Kitsch o vê como algo que visa provocar um efeito passional em vez de permitir uma contemplação desinteressada, uma outra considera Kitsch a prática artística que, para nobilizar-se e nobilizar o comprador, imita e cita a arte dos museus. Clement Greenberg afirmou que, enquanto a vanguarda (entendendo-a, em geral, como arte em sua função de descoberta e invenção) *imita o ato do imitar*, o Kitsch *imita o efeito da imitação*: ao fazer arte, a vanguarda evidencia os procedimentos que levam à obra e os elege como objetos de seu próprio discurso, enquanto o Kitsch evidencia as reações que a obra deve provocar e elege como objetivo da própria operação as reações emocionais do fruidor.

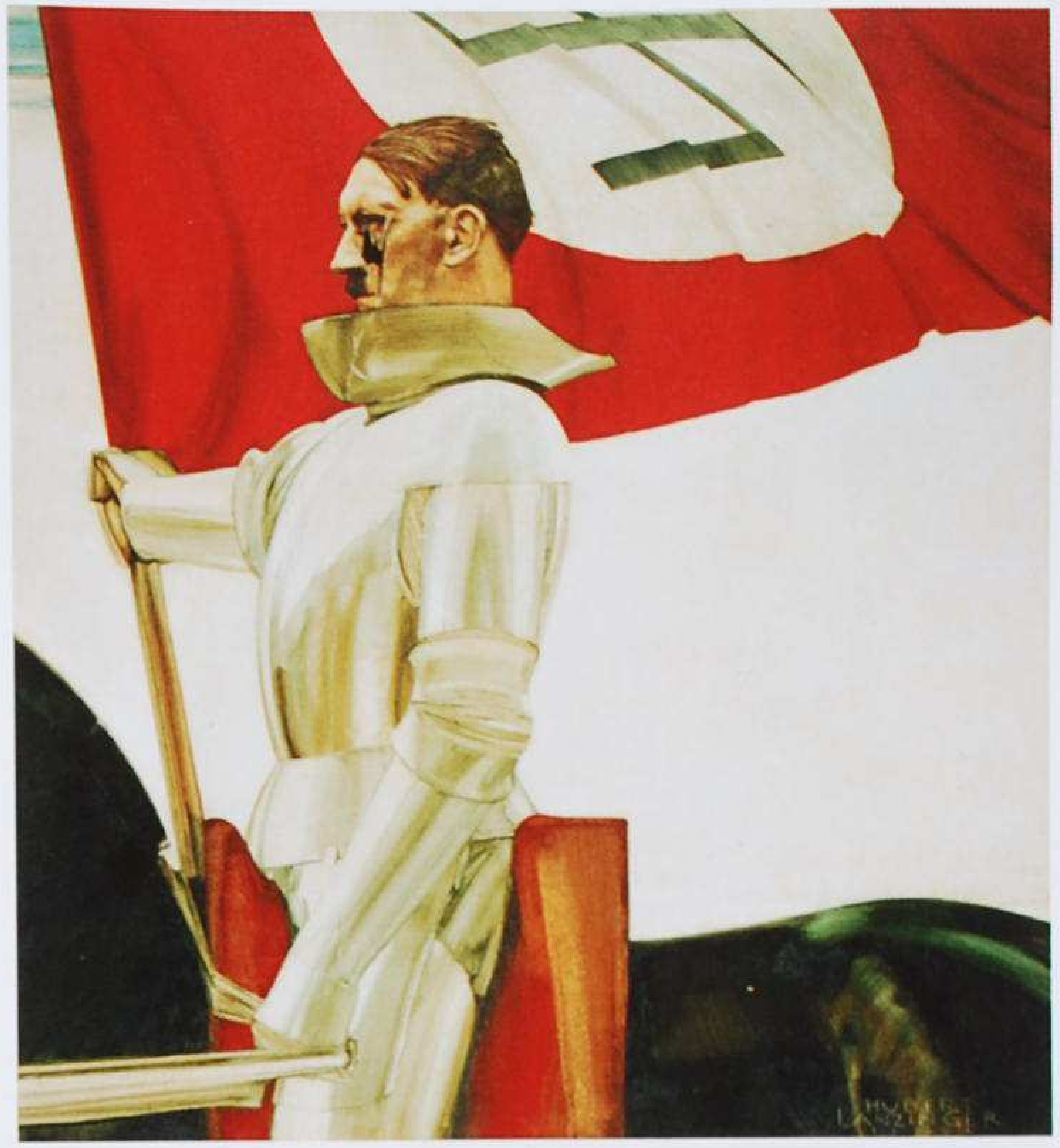
páginas seguintes

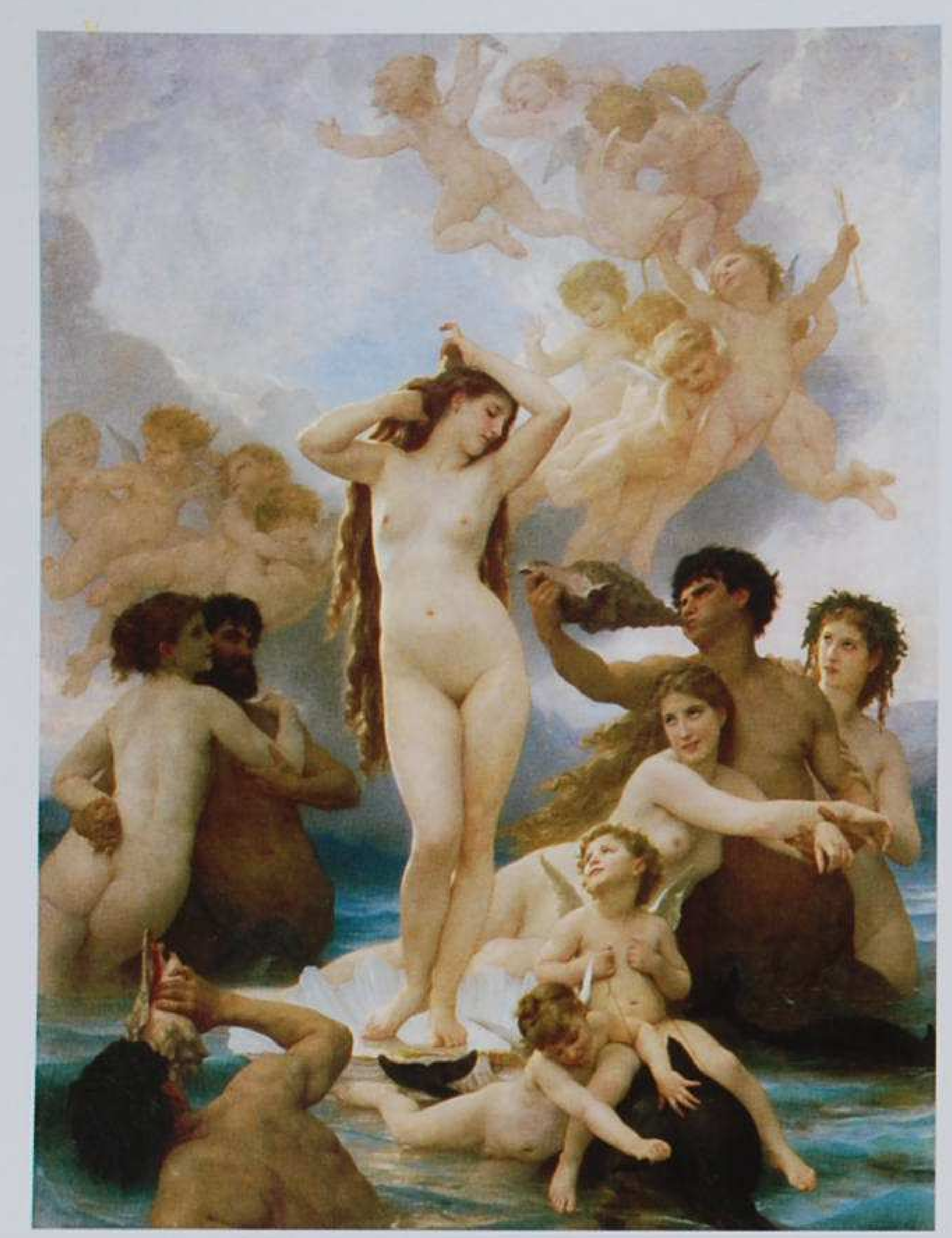
Dmitrij Naldandjan,
No Kremlin, 24 de maio
de 1945, Moscou,
Museus de Estado

Hubert Lanzinger,
O porta-bandeira,
1937, Washington D.C.,
National Museum
of the U.S. Army,
Army Art Collection

Estátuas do Foro Italico,
Roma, c. 1927-1934







O interessante

Arthur Schopenhauer

O mundo como vontade e representação, III, 40 (1819)

Entendo sob este termo aquilo que estimula a vontade, apresentando-se diretamente à sua satisfação, ao seu preenchimento. Se o sentimento do sublime nasce quando um objeto empírico desfavorável à Vontade se torna objeto de pura contemplação, mantida mediante um contínuo desvio da vontade e elevação acima de seus interesses, o que justamente constitui a sublimidade de tal disposição do espírito, o excitante, ao contrário, faz descer o espectador da pura contemplação exigida para a apreensão do belo, ao excitar necessariamente a sua vontade por meio de objetos empíricos que lhe são diretamente favoráveis: com isso, o puro contemplador não permanece mais puro sujeito do conhecer, mas se transforma no necessitado e dependente sujeito do querer (...)

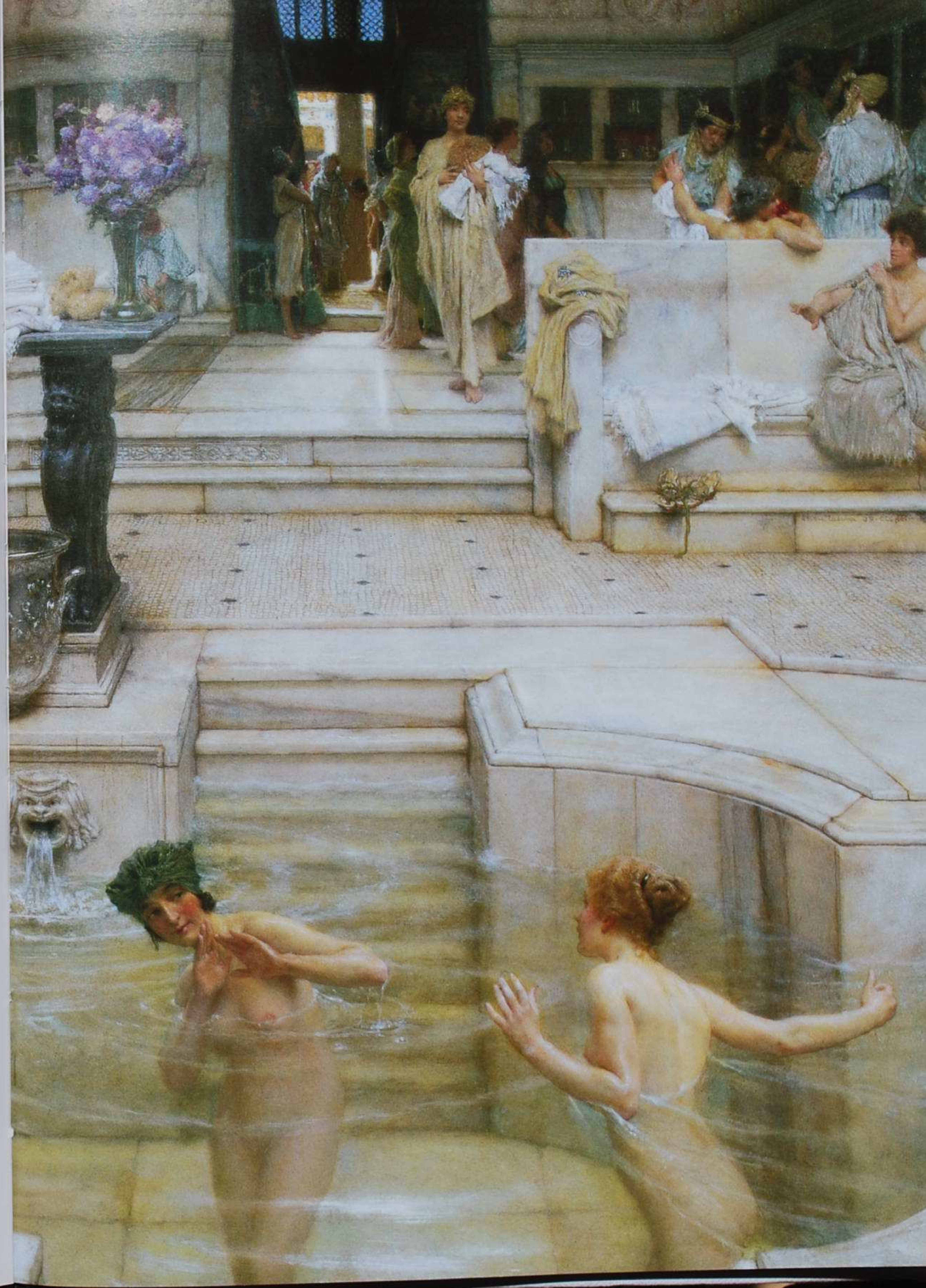
Na pintura de gênero e na escultura o excitante consiste em suas figuras nuas, cujo posicionamento, seminudez e todo o modo de execução são calculados para despertar a lubricidade do espectador, pelo que a pura consideração estética é de imediato suprimida e a obra se posta contra a finalidade da arte.

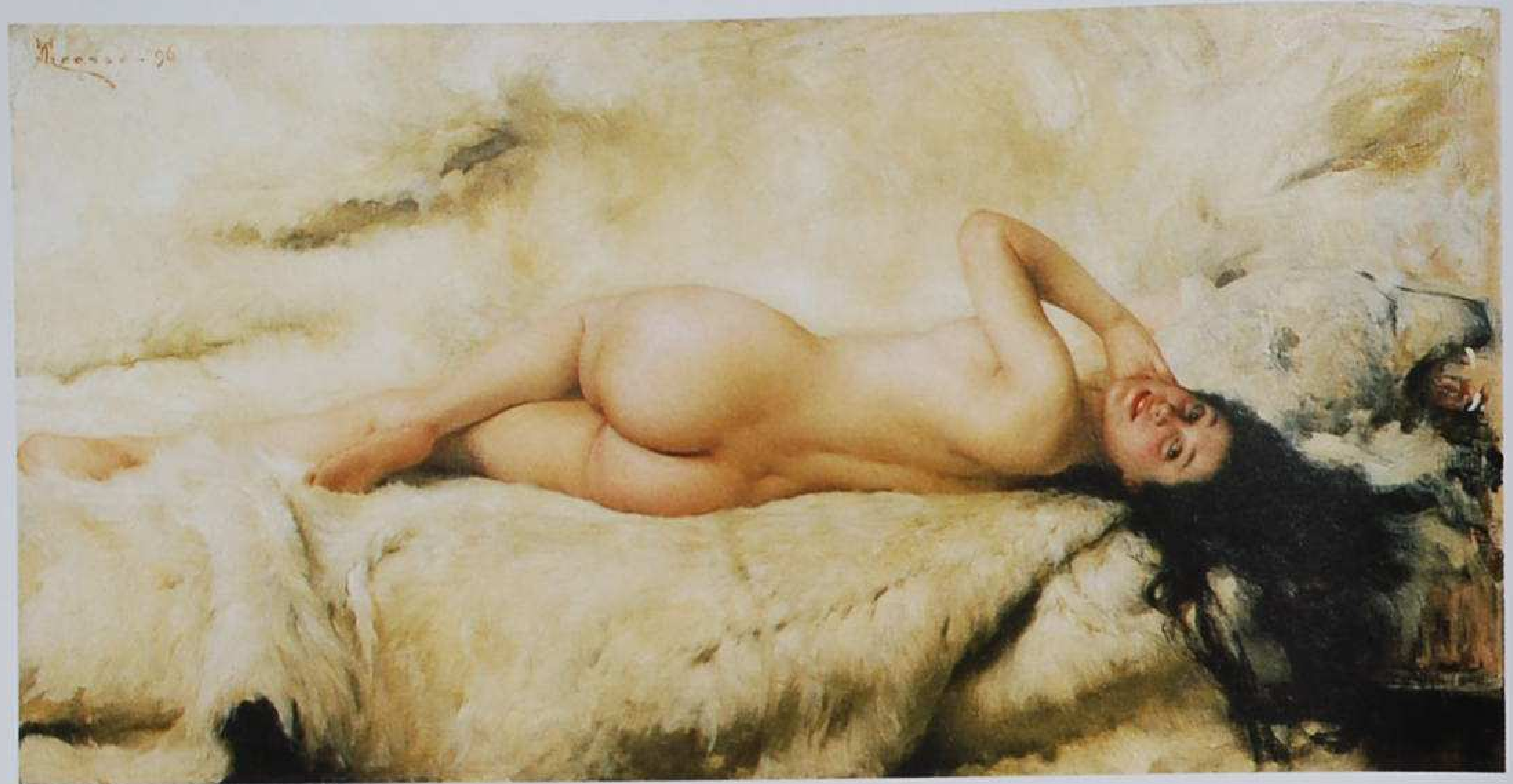
William Adolphe Bouguereau, *Nascimento de Vênus*, 1879, Paris, Musée d'Orsay

Sir Lawrence Alma-Tadema, *O hábito preferido*, 1909, Londres, Tate Gallery

Uma definição indireta do Kitsch é a de **Schopenhauer** quando delineia a diferença entre o artístico e o *interessante*, este último entendido como arte que solicita os sentidos do fruidor. Schopenhauer criticava por isso a pintura holandesa setecentista, que representava frutas e mesas postas capazes de estimular o apetite mais do que convidar à contemplação. No século passado, **Hermann Broch** também escreveu, com desdém moralista ainda maior, contra esta estimulação programada do efeito. E certamente cai sob a rubrica do Kitsch toda a arte do final do século XIX definida como *art pompier*, feita de procacíssimas odaliscas, nus de divindades clássicas e hiperbólicas evocações históricas.

Mas no campo da imitação da arte "elevada", Dwight MacDonald opôs, em um célebre ensaio, as manifestações da arte de *elite*, quer à cultura de massa (*masscult*), quer à cultura pequeno-burguesa (*midcult*). Ele reprovava, mais que a *masscult* pela difusão daquilo que hoje chamaríamos de *trash* (ou "lixo" televisivo), a *midcult* pela banalização das descobertas da arte verdadeira para fins comerciais – abespinhando-se contra *O velho e o mar*, de Hemingway, e denunciando sua linguagem artificiosamente liricizante e sua tendência a representar personagens aparentemente "universais" (não "aquele velho", mas "O Velho").





Giacomo Grosso,
A nua, 1896,
Turim,
Galleria Civica d'Arte
Moderna e
Contemporanea

Estilística do Kitsch

Pastiche elaborado por Walther Killy com trechos de seis autores alemães, entre os quais Rilke, em *Deutscher Kitsch*, 1962

Sussurra distante o mar e no silêncio encantado o vento move suavemente as rígidas folhas. Uma veste opaca de seda, bordada em claro marfim e ouro, flutua em torno a seus membros e deixa entrever o suave e sinuoso colo, sobre o qual pesam as tranças cor de fogo.

A lâmpada ainda não estava acesa no quarto solitário de Brunilde – dos preciosos vasos chineses, erguiam-se esguias palmas como sombras escuras e fantasiosas: no centro, branquejavam marmóreos os corpos das estátuas antigas, qual fantasmas, e nas paredes mal se entreviam os quadros em suas amplas molduras de ouro de reflexos esmaecidos. Sentada ao piano, Brunilde deslizava as mãos sobre as teclas, imersa em um doce devaneio. Um 'largo' fluía numa busca grave, como véus de fumaça emanam de cinzas incandescentes e, desfiando-se ao vento, serpenteiam em fiapos bizarros, separados das chamas sem essência. Lentamente, a melodia crescia majestosa, rompia em acordes potentes, retornava sobre si mesma com vozes infantis, suplicantes, encantadas, indizivelmente doces, como coros de anjos, e sussurrava sobre florestas noturnas e voragens solitárias, amplas, rubro-ardentes, de antigas estelas, girando em torno a cemitérios campestres abandonados. Claros prados se abrem, primaveras jogam com figuras de movimentos graciosos e diante do outono está sentada uma mulher velha, uma mulher má, em torno à qual caem todas as folhas. Inverno será, e grandes anjos cintilantes que não esfloram a neve, altos como os céus, se inclinarão para os pastores à escuta e contarão sobre o menino fabuloso de Belém.

O encanto celeste, farto de segredos do santo Natal, se entrelaça ao redor do báratro invernal que dorme em profunda paz, como se ao longe soasse um canto de harpa, atônito no rumor do dia, e o próprio segredo da tristeza cantasse a origem divina. E lá fora, o vento noturno acaricia a casa de ouro com suas mãos delicadas e as estrelas vagam pela noite invernosa.

A técnica do "efeito"

Hermann Broch
O mal no sistema de valores da arte
(1933)

A essência do *Kitsch* consiste na troca da categoria ética pela categoria estética; ele impõe ao artista não um "bom" trabalho, mas um "belo" trabalho; é o belo efeito que importa. Apesar de colocar-se com freqüência num sentido naturalista, ou seja, apesar do emprego abundante de vocábulos da realidade, o romance *Kitsch* ilustra o mundo não "como é", mas "como ele o deseja ou teme", tendência análoga à revelada pelo *Kitsch* nas artes figurativas; na música o *Kitsch* também vive exclusivamente de efeitos (basta pensar na chamada música burguesa de entretenimento e não podemos esquecer que a indústria musical de hoje é, sob muitos aspectos, a sua hipertrofiação).

Como não concluir que nenhuma arte pode dispensar uma gota de efeito, uma gota de *Kitsch*? (...)

Como sistema de imitação, o *Kitsch* é, de fato, obrigado a copiar a arte em todos os seus traços específicos. Não se pode, porém, imitar metodologicamente o ato criativo do qual nasce a obra de arte: pode-se imitar apenas as formas mais simples. É bastante significativo e caracterizante o fato de que, dada a falta de uma fantasia própria, o *Kitsch* tenha que se remeter constantemente a métodos mais primitivos (o que aparece com extrema clareza na poesia, mas também, em parte, na música). A pornografia, na qual os vocábulos da realidade consistem notadamente em atos sexuais e, no máximo, em simples alinhamentos seriais desses atos; o romance policial não representa mais que vitórias sempre iguais sobre os criminosos; o romance "rosa" alinha, um atrás do outro, atos sempre iguais de bondade recompensada e de maldade punida (o método que preside essa monótona articulação dos vocábulos da realidade é aquele da sintaxe primitiva, do ritmo constante do tambor).

Se aceitarmos a proposta de MacDonald, um bom exemplo de *midcult* são os retratos femininos de Boldini, um pintor que viveu a cavaleiro dos séculos XIX e XX, retratista famoso, conhecido junto à boa sociedade da época como "o pintor das senhoras". Aqueles que encomendavam seus retratos certamente queriam uma obra de arte que fosse fonte de prestígio, mas que também celebrasse de modo inequívoco as graças da senhora.

Para tanto, Boldini construía suas pinturas segundo as melhores regras da provocação de efeito. Observando-se seus retratos femininos, é patente que o rosto e os ombros (parcialmente cobertos) obedecem a todos os cânones de um naturalismo sensitivo. Os lábios dessas mulheres são carnudos e úmidos, as carnes evocam sensações táteis; os olhares são ternos, provocantes, maliciosos ou sonhadores, sempre capazes de seduzir o espectador. As mulheres de Boldino não evocam a idéia abstrata da beleza, não usam a beleza feminina como pretexto para divagações plásticas colorísticas: representam *aquela* mulher e a tal ponto que o espectador é levado a desejá-la.

Mas assim que começa a pintar as vestes, quando desce do corselete à barra da saia, quando da roupa passa para o fundo, eis que Boldini abandona a técnica "gastronômica" que Schopenhauer atribuía aos pintores holandeses: os contornos renunciam à precisão, os materiais diluem-se em pinceladas luminosas, as coisas transformam-se em manchas de cor, os objetos fundem-se em explosões de luz...

O fascínio do mau gosto

Marcel Proust

O caminho de Swann (1913)

Sentindo que muitas vezes não podia realizar o que ela sonhava, tentava pelo menos fazer com que se sentisse bem em sua companhia e não contrariar aquelas idéias vulgares, aquele mau gosto que ela tinha para qualquer coisa, que ele amava, aliás, como tudo o que vinha dela, e que o encantava, a bem dizer, pois era um dos traços particulares graças aos quais a essência daquela mulher lhe aparecia, tornava-se visível. Da mesma forma, quando ela exibia um ar satisfeito porque iria a *La Reine Topaze* ou quando seu olhar tornava-se sério, inquieto e voluntarioso por medo de perder a festa das flores ou simplesmente a hora do chá com *muffins* e *toast*, no *Thé de la Rue Royale*, pois acreditava que a assiduidade era indispensável para consagrar a reputação de uma mulher elegante, Swann, transportado como todos ficamos pela naturalidade de uma criança ou pela veracidade de um retrato que parece a ponto de falar, sentia tão claramente a alma de sua amante aflorar em seu rosto que não podia resistir ao impulso de tocá-la com os lábios. “Ah! ela quer que a levem à festa das flores, a pequena Odette, ela quer se fazer admirar; pois bem, só nos resta submetermo-nos.”

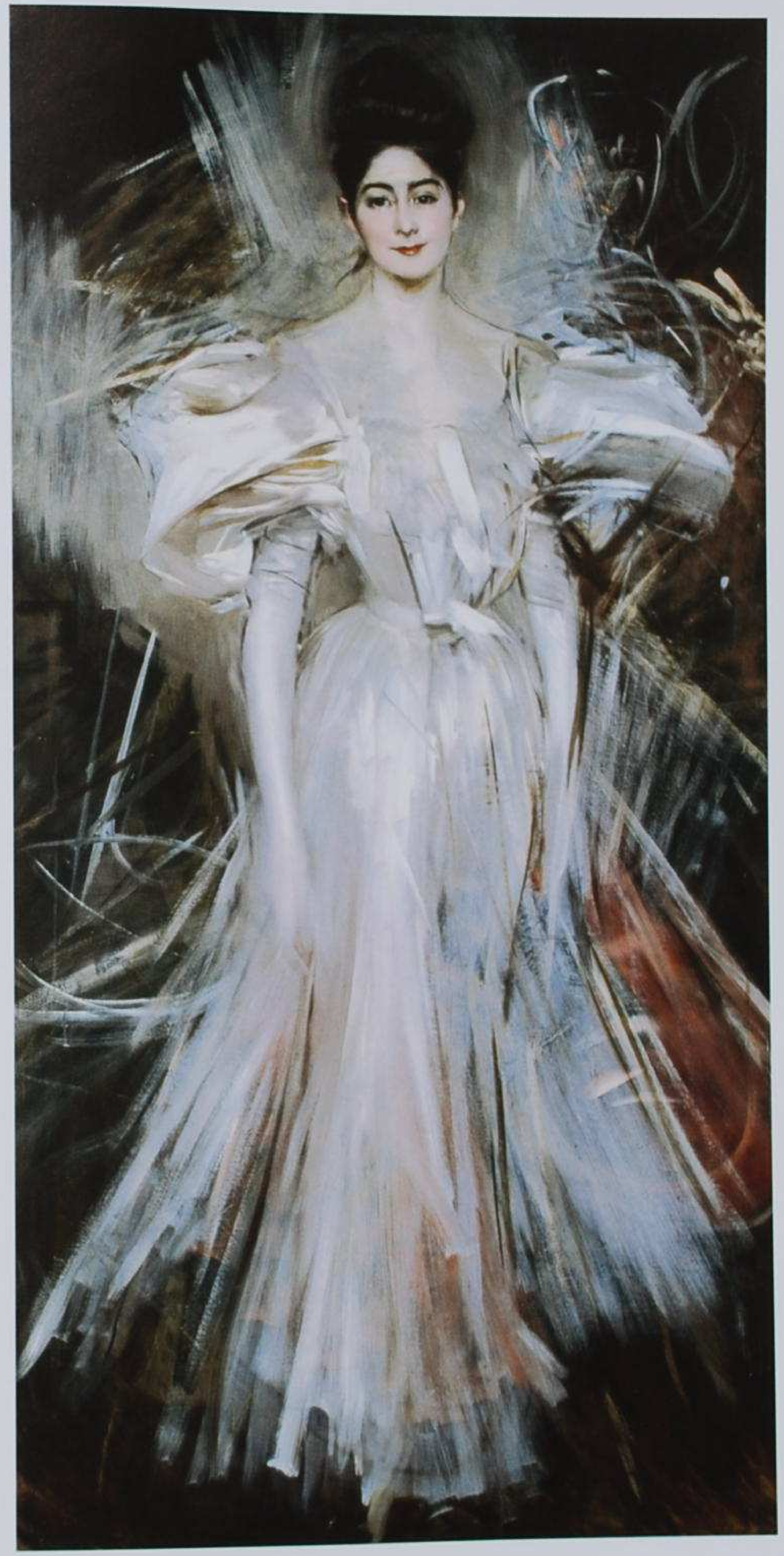
Como a visão de Swann era um pouco fraca, teve que se resignar a usar óculos para trabalhar em casa, e a adotar um monóculo, que o desfigurava menos, em sociedade.

A primeira vez em que ela o viu usando o monóculo não pôde conter sua alegria: “Penso que, para um homem, não há o que dizer, é muito chique! Como estás bem assim! Tens o ar de um verdadeiro *gentleman*. Só te falta mesmo um título!”, acrescentou com uma sombra de decepção. Ele gostava que Odette fosse assim, como gostaria, se estivesse apaixonado por uma bretã, de vê-la com sua touca ou de ouvi-la dizer que acreditava em fantasmas. Até então, como em muitos homens nos quais o gosto pela arte desenvolve-se independentemente da sensualidade, existia uma estranha disparidade entre as satisfações que ele associava a uma e a outra, gozando, na companhia de mulheres cada vez mais grosseiras, das seduções de obras de arte cada vez mais refinadas, levando uma empregadinha a um teatrinho no rés-do-chão, cercado de grades, que apresentava uma peça decadente que ele tinha vontade de ver ou a uma exposição de pintura impressionista, e persuadido, aliás, de que uma mulher do mundo, cultivada, não entenderia muito mais, porém não saberia se calar tão gentilmente.

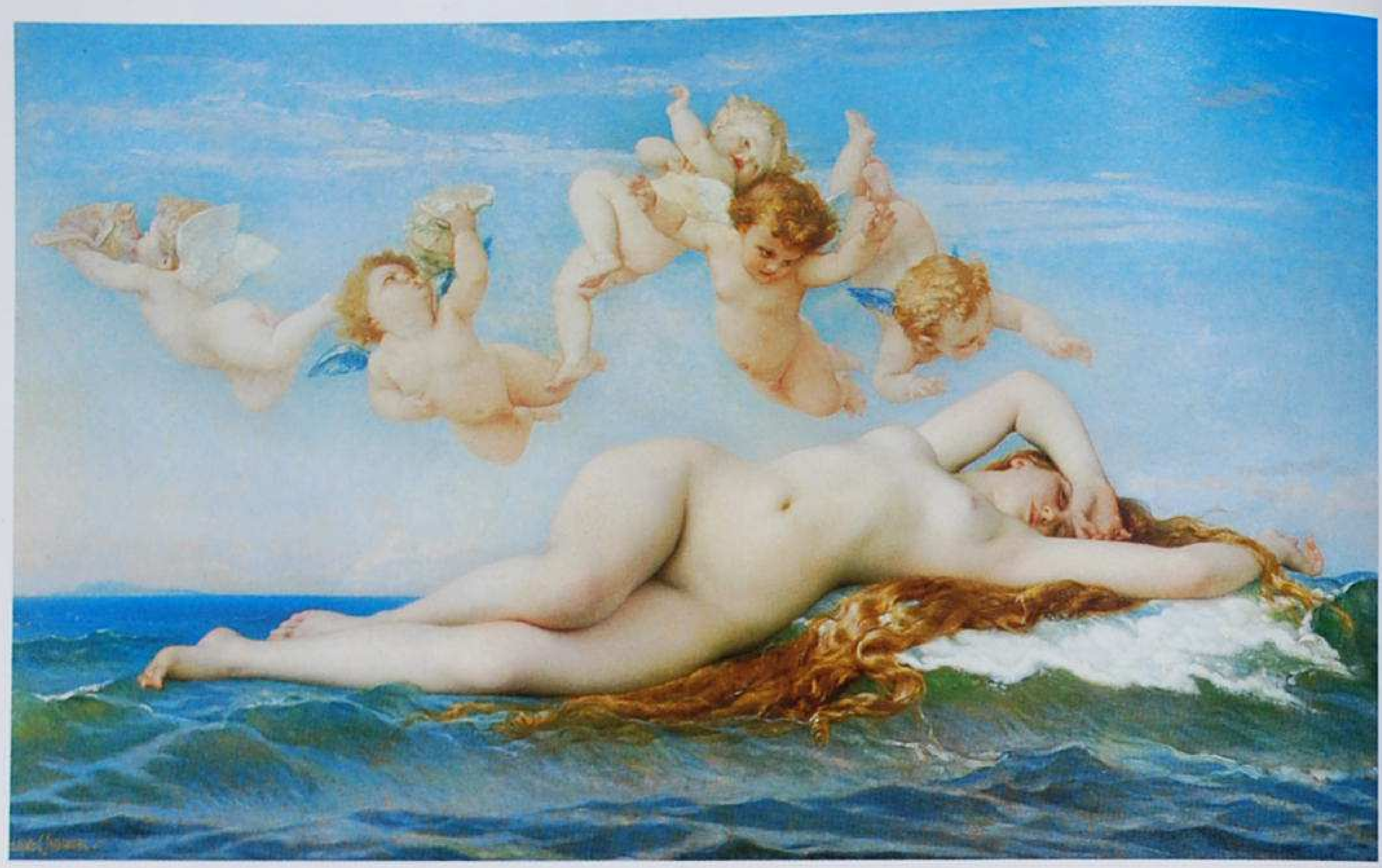
A parte inferior dos quadros de Boldini remete-se a uma cultura impressionista, Boldini faz *arte*, cita o repertório da pintura que representava a vanguarda em sua época. Assim, seus bustos e seus rostos (a serem desejados) emergem da corola de uma flor pictórica que, ao contrário, é apenas olhável. Estas mulheres são *sereias estilemáticas*, nas quais à cabeça e ao busto *consumíveis* unem-se roupas *contempláveis*.

A dama retratada não poderá se sentir embaraçada por ter sido exposta carnalmente como uma cortesã: o resto de sua figura tornou-se um estímulo para degustações estéticas e, portanto, um gozo de ordem superior. O usuário *midcult* consome assim a sua mentira – e não importa se ou quanto consciente estava.

Se o termo Kitsch tem um sentido, não é, portanto, por designar uma arte que tende a suscitar efeitos, pois em muitos casos a arte também se propõe este objetivo, nem uma arte que utiliza estilemas surgidos em outro contexto, pois isso pode acontecer sem que se caia no mau gosto: *Kitsch é a obra que, para justificar a sua função de estimuladora de efeitos, se pavoneia com os despojos de outras experiências e se vende como arte sem restrições.*



Giovanni Boldini,
Fogo de artifício,
1891, Ferrara,
Museo Giovanni Boldini



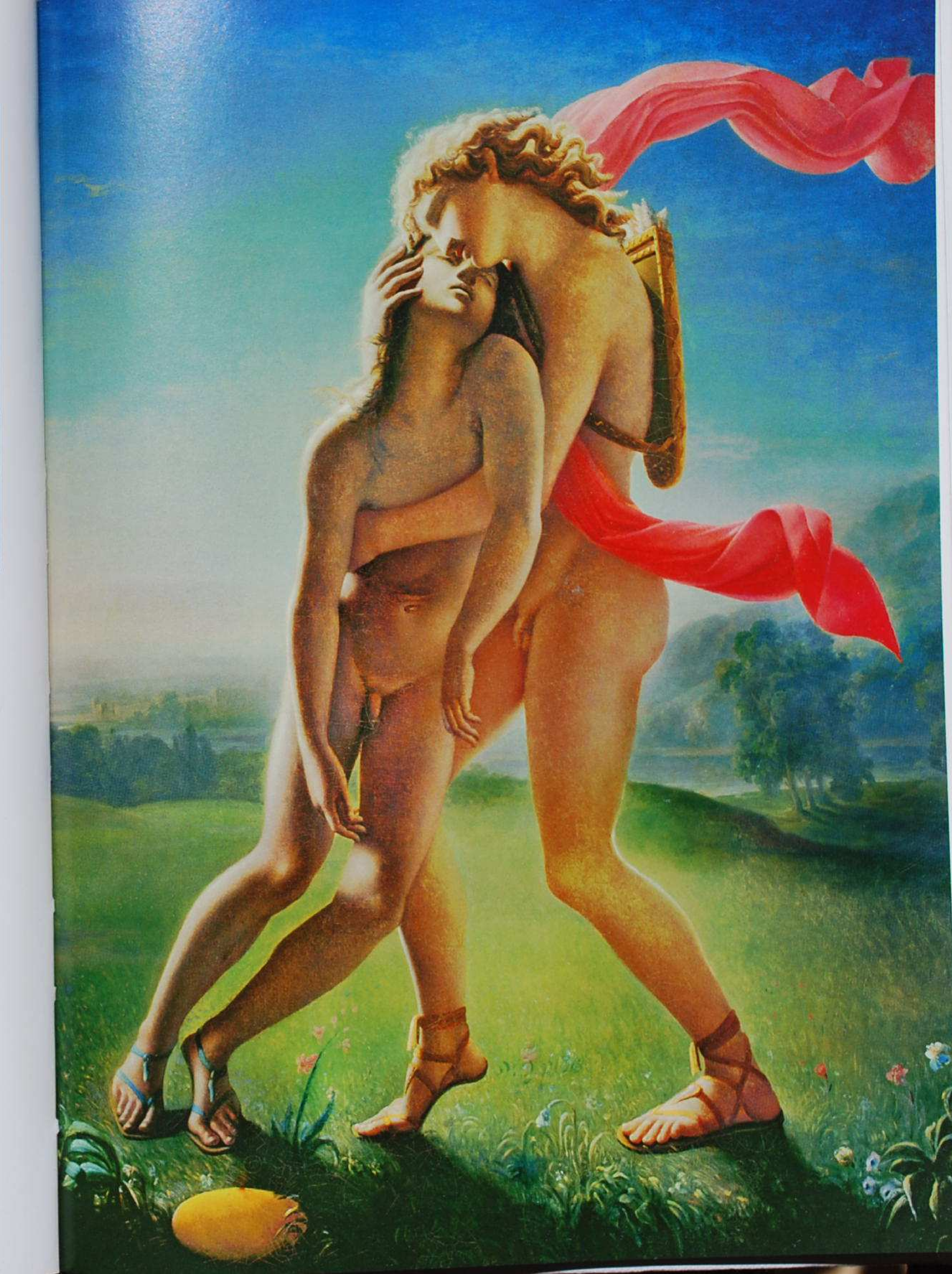
Alexandre Cabanel,
Nascimento de Vênus,
1863, Paris,
Musée d'Orsay

em face
Jean Broc,
A morte de Jacinto,
1801, Poitiers,
Musée des Beaux-Arts

O Kitsch como mal
Hermann Broch
O Kitsch

Essa satisfação dos impulsos obtida por meios finitos e racionais, essa patetização do finito a infinito, esse mirar o "belo", confere ao Kitsch um quê de falso por trás do qual se intui o "mal" ético (...) Quem produz Kitsch não é alguém que produz arte deteriorada, não é um artista dotado de faculdades criadoras inferiores ou mesmo nulas. O produtor de Kitsch não pode ser avaliado segundo critérios estéticos, porém mais simplesmente como um ser abjeto, como um malfeitor que quer o mal desde a raiz. E como é o mal radical que se manifesta no Kitsch, aquele mal em si que se relaciona com qualquer sistema de valores (como pólo negativo absoluto), o Kitsch deve ser considerado não apenas como um mal para a arte, mas para qualquer sistema que não seja um sistema de imitação. Quem trabalha por amor ao belo efeito, quem não busca nada além daquela satisfação dos afetos que faz parecer "belo" o instante em que dá o suspiro de alívio; em suma, o esteta radical considera-se autorizado a utilizar, e o faz, de fato, sem freio algum, qualquer meio que lhe permita produzir esse gênero de beleza. Aí está a elefantíase do Kitsch, espetáculo encenado por Nero em seus jardins imperiais com o fogo de artifício dos corpos ardentes dos cristãos, para poder cantar a cena tocando a lira (não é por acaso que a ambição fundamental de Nero era aquela do histriônico).

Todos os períodos históricos nos quais os valores sofrem um processo de desagregação são períodos de florescimento do Kitsch. A fase terminal do império romano produziu Kitsch e a época atual, que se encontra no final do processo dissolutivo da concepção do mundo medieval, não pode deixar de ser representada, ela também, pelo mal estético. As épocas caracterizadas por uma perda definitiva de valores apóiam-se, de fato, no mal e na angústia do mal, e uma arte que pretenda ser sua expressão adequada deve ser também a expressão do mal que nelas atua.



3. O *Camp*

Citamos como exemplos de Kitsch os quadros *pompiers*. Hoje estas obras não são apenas expostas em museus, mas também vendidas por preços altíssimos a refinados colecionadores. Isso poderia simplesmente confirmar que o feio de ontem se transforma no belo de hoje, como sempre aconteceu com a recuperação, pela alta cultura, de certos produtos da arte popular – e até de produtos da cultura de massa, como os quadrinhos, que, criados para fins de entretenimento, são agora revisitados não somente como relíquias nostálgicas, mas como produtos de notável qualidade artística.

Contudo, um outro elemento pesou na recuperação da arte *pompier*: trata-se do gosto denominado *camp* e que ninguém analisou melhor que **Susan Sontag** em seu "Notas sobre o *Camp*", de 1964.

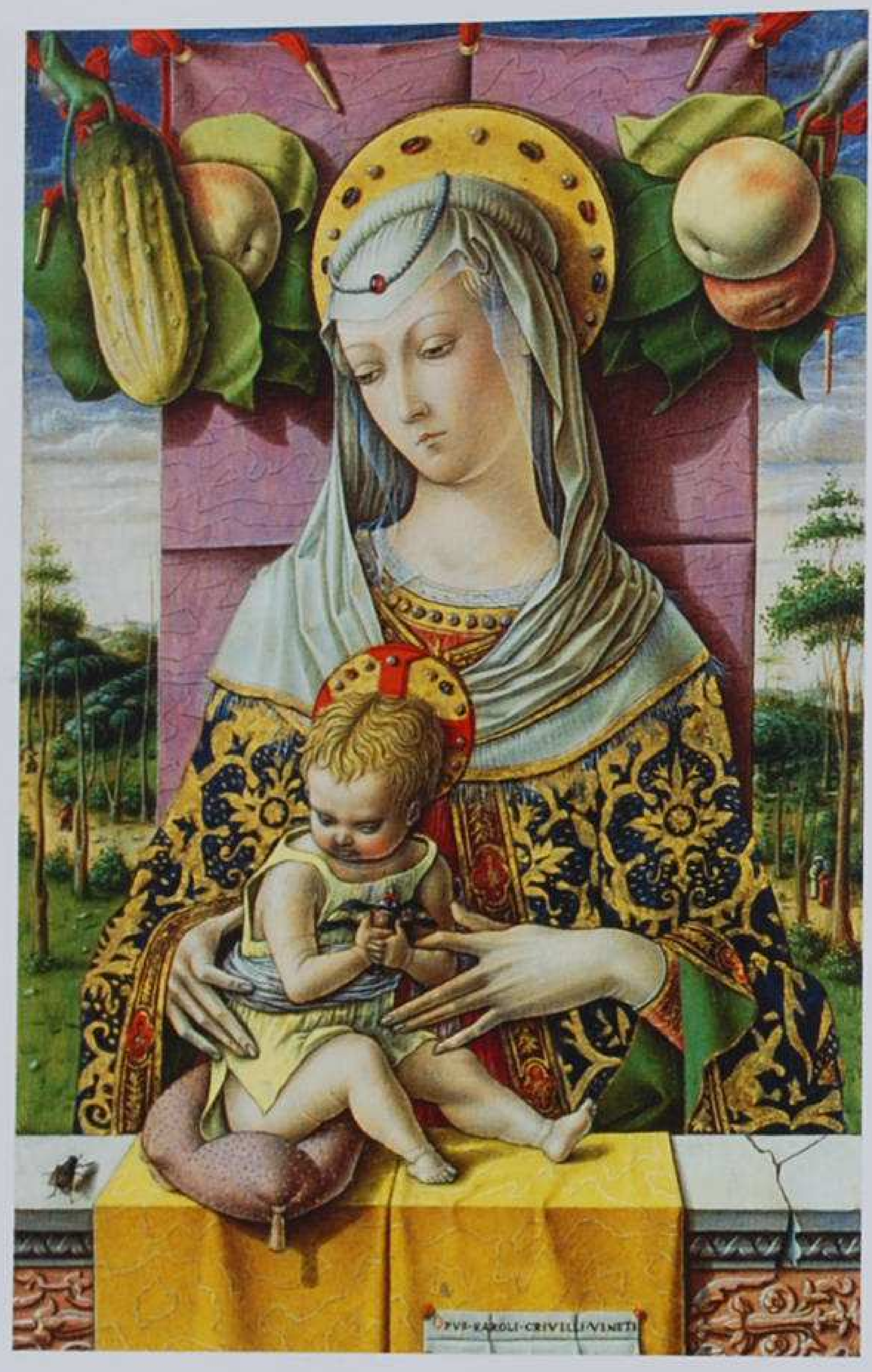
O *Camp* é uma forma de sensibilidade que, mais que transformar o frívolo em sério (como poderia ter acontecido com a canonização do *jazz*, nascido como música de prostíbulo), transforma o sério em frívolo.

O gosto *camp* nasce como signo de reconhecimento entre os membros de uma elite intelectual, tão seguros de seu gosto refinado que decidiram a redenção do mau gosto de ontem com base em um amor pelo inatural e pelo excessivo – e a remissão é ao dandismo de Oscar Wilde, para quem "ser natural é uma atitude muito difícil de se manter", como escreveu em *Um marido ideal*.

O *Camp* não se mede com base na beleza de algo, mas no seu grau de artifício e estilização, e define-se tanto como um estilo, quanto como uma capacidade de olhar para o estilo alheio. Deve existir no objeto *camp* algum exagero e alguma marginalidade (costuma-se dizer "é bom ou importante demais para ser *camp*"), além de alguma vulgaridade, mesmo quando pretende refinamento.

A lista das coisas que Sontag define como objetos do olhar *camp* é indubitavelmente heterogênea e vai das luminárias Tiffany a Beardsley, de *O lago dos cisnes* e das obras de Bellini à direção de Visconti para *Salomé*, de certos cartões-postais de fim de século a *King Kong*, aos velhos quadrinhos, de Gordon, às roupas femininas dos anos 1920 e até àqueles que a crítica cinematográfica mais refinada define como "os dez melhores filmes ruins que já vi".

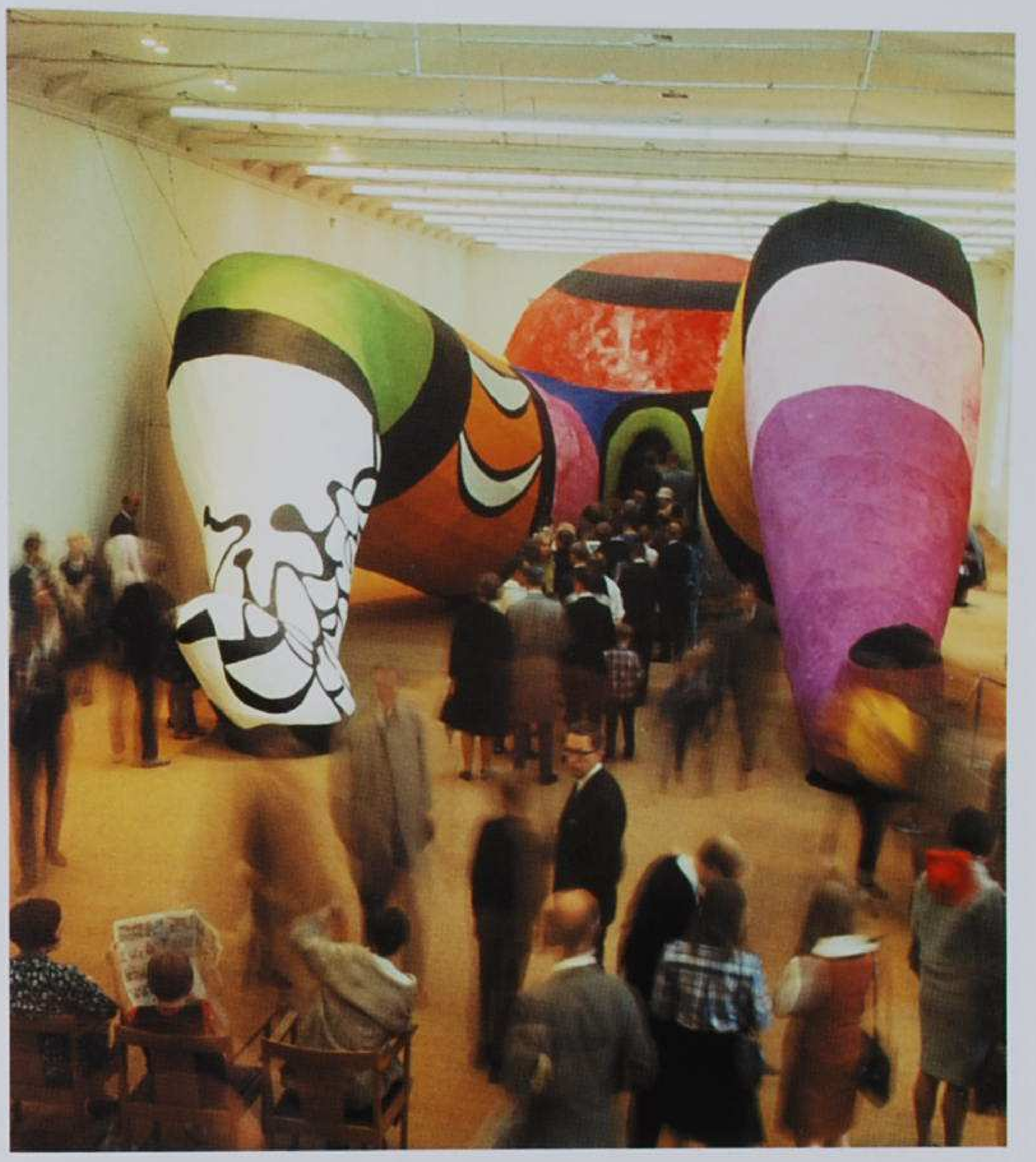
The Rocky Horror Picture Show, 1975, direção de Jim Sharman



Carlo Crivelli,
Madona com Menino,
c. 1480, Nova York,
The Metropolitan
Museum of Art

São definidos *camp* uma mulher que passeia com um vestido feito com três milhões de plumas e os quadros de Carlo Crivelli, com jóias autênticas inseridas, insetos *trompe-l'oeil* e falsas fissuras nas paredes – sem esquecer que o gosto *Camp* é atraído pela ambigüidade sexual (ver ***Camp* e sexualidade**). Mas o *Camp* certamente não desfruta o interessante no sentido de Schopenhauer e, se contempla um nu *pompier*, não é por complacência erótica, mas para gozar de sua patética falta de pudor contrabandeada como retorno à soberana impudicícia da grande arte clássica.

Não se pode negar que as escolhas de Sontag espelham os gostos do mundo nova-iorquino dos anos 1960 (por que são *camp* Jean Cocteau, mas não André Gide; Richard Strauss, mas não Wagner?) e para tornar a definição ainda mais volátil, admite-se que muitos exemplos de *Camp* são Kitsch, embora o *Camp* não seja necessariamente identificado com a "má arte", pois na lista de Sontag aparecem também grandes artistas como Carlo Crivelli, justamente, Gaudí ou um artista menor mas refinado como Erté (e, por certos motivos não muito claros, até algumas obras de Mozart).



Niki de Saint Phalle,
Hon (*Ela*), 1966,
Estocolmo,
National Museet

Todos os objetos e as pessoas *camp* devem apresentar um elemento de extremismo contranatura (não há nada na natureza que possa ser *campy*). *Camp* é amor pelo excêntrico, pelas coisas-que-são-como-não-são e o melhor exemplo é a Art Nouveau, na medida em que seus objetos transformam as instalações de luz em plantas floridas, um vestíbulo em gruta ou, vice-versa, as colunas de orquídeas em gusa, como nas entradas do Metrô parisiense de Guimard. O *Camp* é também a experiência do Kitsch para aqueles que sabem que o que estão vendo é Kitsch. Nesse sentido, é manifestação de gosto aristocrático e, de todo modo, de esnobismo: "assim como o *dandy* era, no século XIX, o preposto do aristocrático nas questões de cultura, assim o *Camp* é o dandismo contemporâneo. É uma solução para o problema de como ser *dandy* na era da cultura de massa". Mas enquanto o *dandy* buscava sensações raras, ainda não profanadas pelo apreço das massas, o entendido de *Camp* se realiza "nos prazeres mais rudes e mais comuns, nas artes de massa (...) O *dandy* tinha sempre um lenço perfumado no nariz e era sujeito a desmaios; o entendido *Camp* cheira o fedor e vangloria-se de ter um estômago forte". Como diz Sontag, "a extrema declaração *Camp* é: é belo porque é horrível..."

Adolf de Mayer,
Nijinski no papel de um fauno que segura um cacho de uvas,
do álbum *Après-midi d'un faune*, 1912,
Paris, Musée d'Orsay

em face
Aubrey Beardsley,
ilustração de *Salomé*,
1894, coleção particular

páginas seguintes

A rainha Loana,
elaboração de
Lyman Young,
A misteriosa chama da rainha Loana, 1935,
Florença, Nerbini

Erté,
Adoração, 1986,
coleção particular

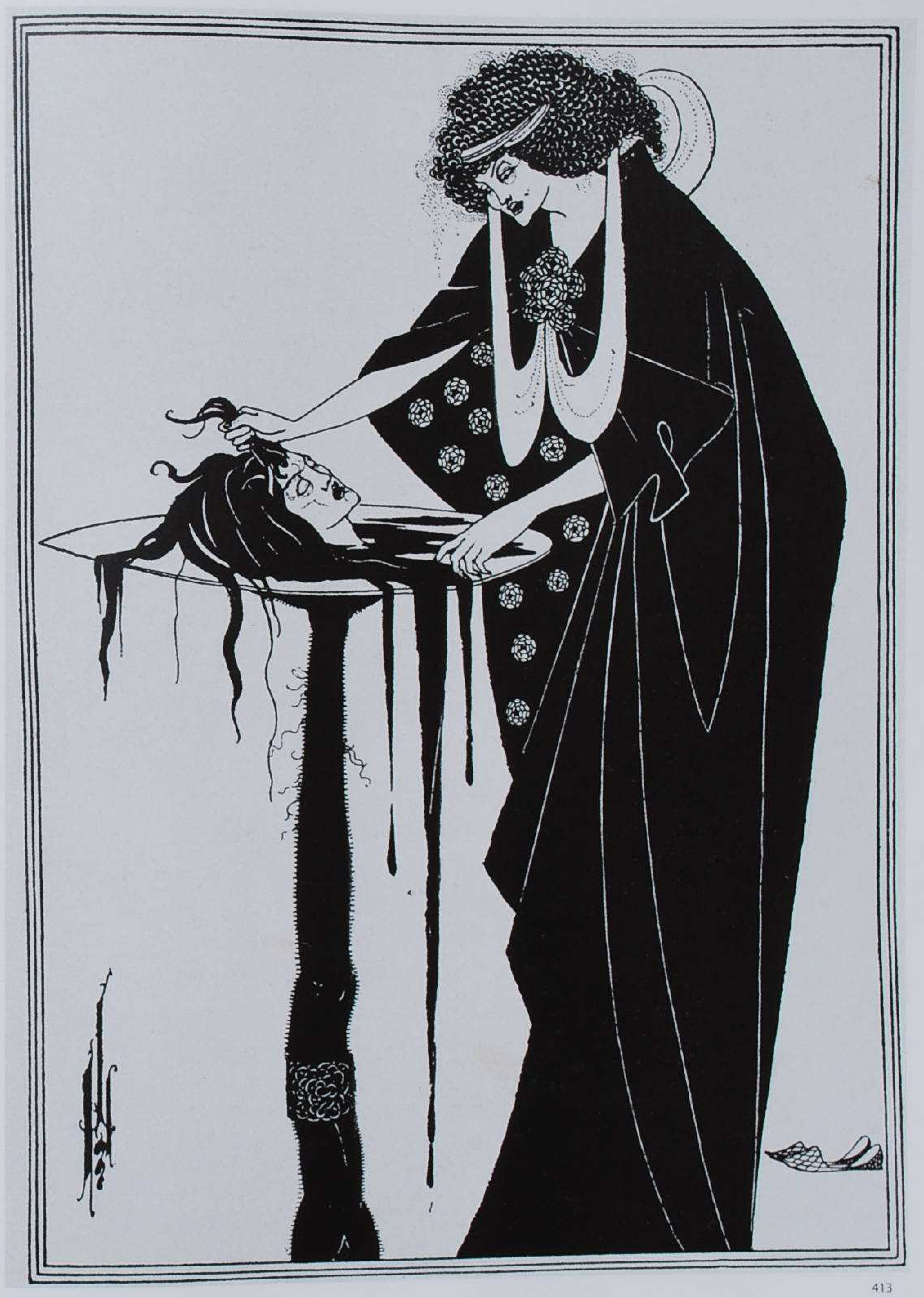
Camp e sexualidade

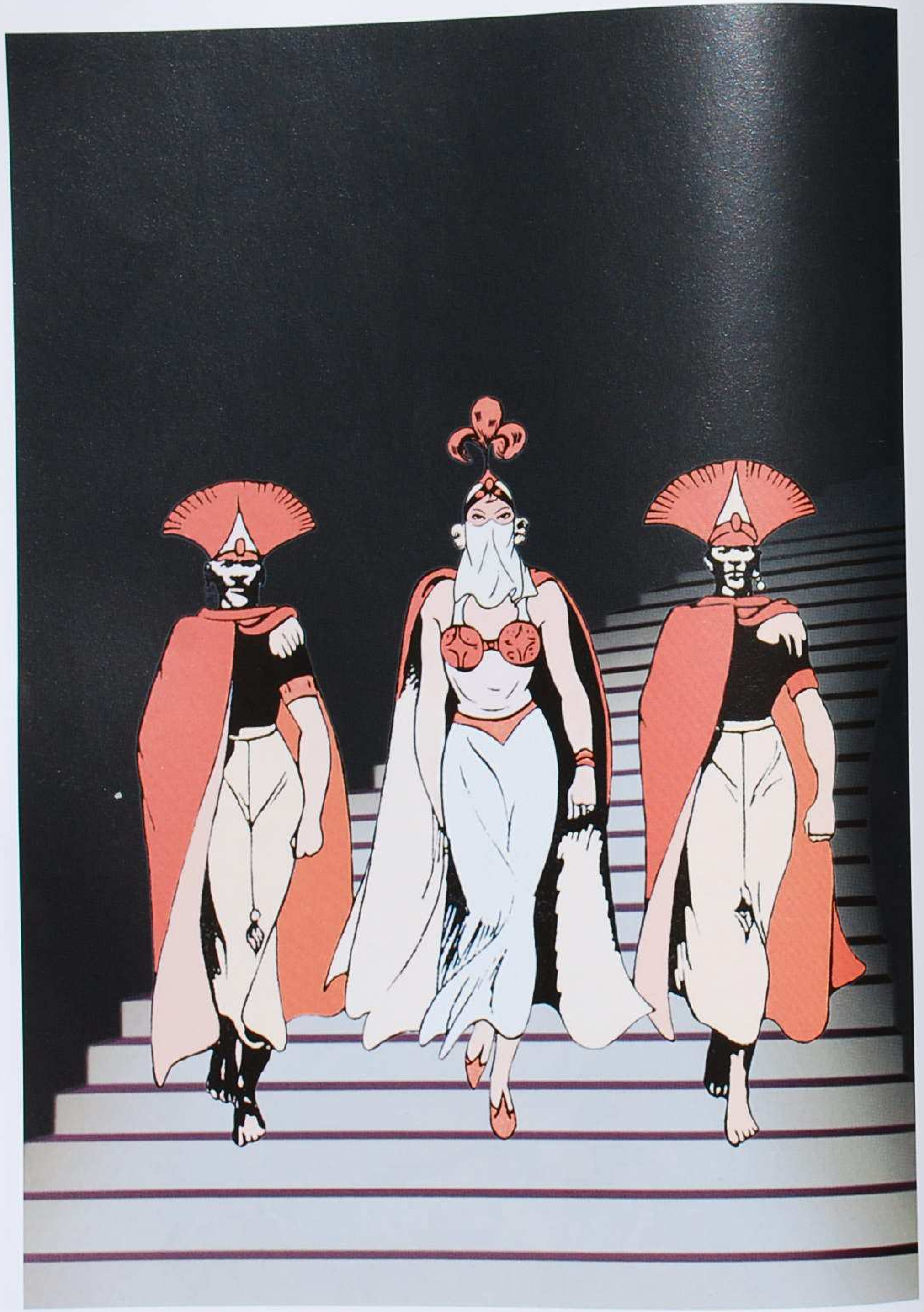
Susan Sontag

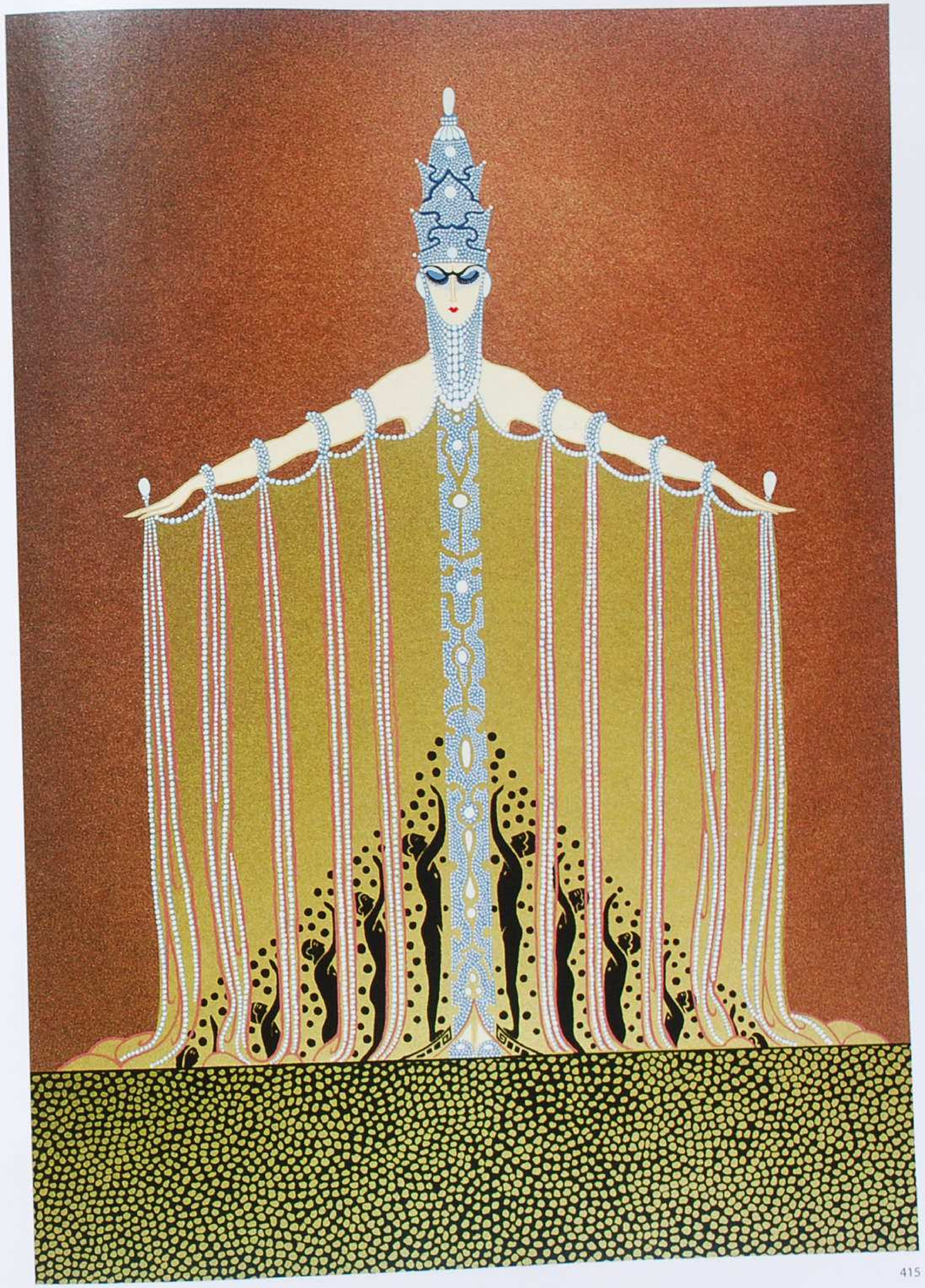
Notas sobre o Camp (1964)

O andrógino é certamente uma das grandes imagens da sensibilidade *Camp*. Exemplos: as figuras lânguidas, esguias e sinuosas da pintura e da poesia pré-rafaelitas; os corpos esbeltos, fluidos, assexuados das estampas e dos manifestos Art Nouveau que aparecem em relevo em abajures e cinzeiros; o obsessivo vazio andrógino por trás da beleza perfeita de Greta Garbo. Nesse ponto, o gosto *Camp* toca uma das verdades menos reconhecidas do gosto: a forma mais refinada da atração sexual (assim como do prazer sexual) consiste em ir contra a inclinação sexual do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo de feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo de masculino... Ao lado do gosto pelo andrógino, há no *Camp* uma coisa que parece muito diversa mas não é: uma predileção pelo exagero das características sexuais e das afetações da personalidade. Por razões óbvias, os melhores exemplos que se poderia citar referem-se às estrelas de cinema.

A feminilidade banal e vistosa de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russel, Virginia Mayo (...) *Camp* é o triunfo do estilo hermafrodita. (A convertibilidade entre "homem" e "mulher", entre "pessoa" e "coisa"). Mas o estilo, isto é, o artifício é, no fundo, sempre hermafrodita. A vida não tem estilo. E nem a natureza (...) Não é verdade que o gosto *Camp* é um gosto homossexual, mas entre os dois existe, sem dúvida, uma singular afinidade e muitos pontos em comum. (...) Nem todos os homossexuais têm um gosto *Camp*, mas os homossexuais, em geral, constituem a vanguarda – e o público mais articulado – do *Camp*. (...) A insistência *Camp* em não ser "sério", no jogo, também tem uma certa relação com o desejo do homossexual de permanecer juvenil. Contudo, pode-se intuir que, se os homossexuais não tivessem mais ou menos inventado o *Camp*, outros o teriam feito. Porque a atitude aristocrática em relação à cultura não pode morrer, embora só possa sobreviver em modos cada vez mais arbitrários e engenhosos.







Divine em
Pink Flamingos, 1972,
direção de John Waters

A pesquisa de Sontag faz o gosto *camp* remontar a ascendências remotas, aos maneiristas, às poéticas barrocas do *wit*, do *witz*, da *agudeza* e da maravilha, aos romances góticos, à paixão pelas *chinesarias* ou por penhascos artificiais – e nesse sentido poderia se transformar na definição de um gosto mais vasto, de uma forma permanente de maneirismo ou de neobarroco.

Em todo caso, esta análise traz à luz um ponto interessante: "avaliamos uma obra de arte com base na seriedade e na dignidade que consegue atingir" e, ao apreciá-la, identificamos uma justa relação entre a intenção e a execução, embora existam outras formas de sensibilidade artística cujos sinais distintivos são a angústia e a crueldade, para as quais "aceitamos uma disparidade entre intenções e resultados". Sontag cita Bosch, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud e muitas obras de arte do século XX cujo objetivo não era criar harmonia, mas afrontar temas sempre mais violentos e insolúveis.

Joel-Peter Witkin,
Retrato de um anão,
Los Angeles, 1987,
Seattle Art Museum

Mas eis que emergem desta análise dois pontos importantes para uma história da feiúra. Sontag recorda que a manifestação extrema do gosto *camp* é a expressão "é belo porque é horrível" – e não é por acaso que dedicou um estudo a Diane Arbus, a fotógrafa dos seres desgraciosos. O cânone do *Camp* pode mudar e o tempo pode valorizar aquilo que hoje nos repugna por estar muito próximo de nós: "aquilo que era banal pode, com o passar do tempo, tornar-se fantástico". Nesse sentido, o *Camp* transforma em objeto de gozo estético o feio de ontem – em um jogo ambíguo no qual não fica claro se o feio é redimido como belo ou o belo (como "interessante") se reduz ao feio.

O gosto *camp* "recusa a distinção entre belo e feio típica do juízo estético comum (...) Não sustenta que o belo é feio ou vice-versa. Limita-se a oferecer à arte (e à vida) um conjunto de critérios de juízo diversos, e complementares".

A estética trash

Andy Warhol

A filosofia de Andy Warhol (1975)

A coisa mais bonita de Tóquio é McDonald. A coisa mais bonita de Estocolmo é McDonald. A coisa mais bonita de Florença é McDonald.

A reciclagem dos refugos alheios

Andy Warhol

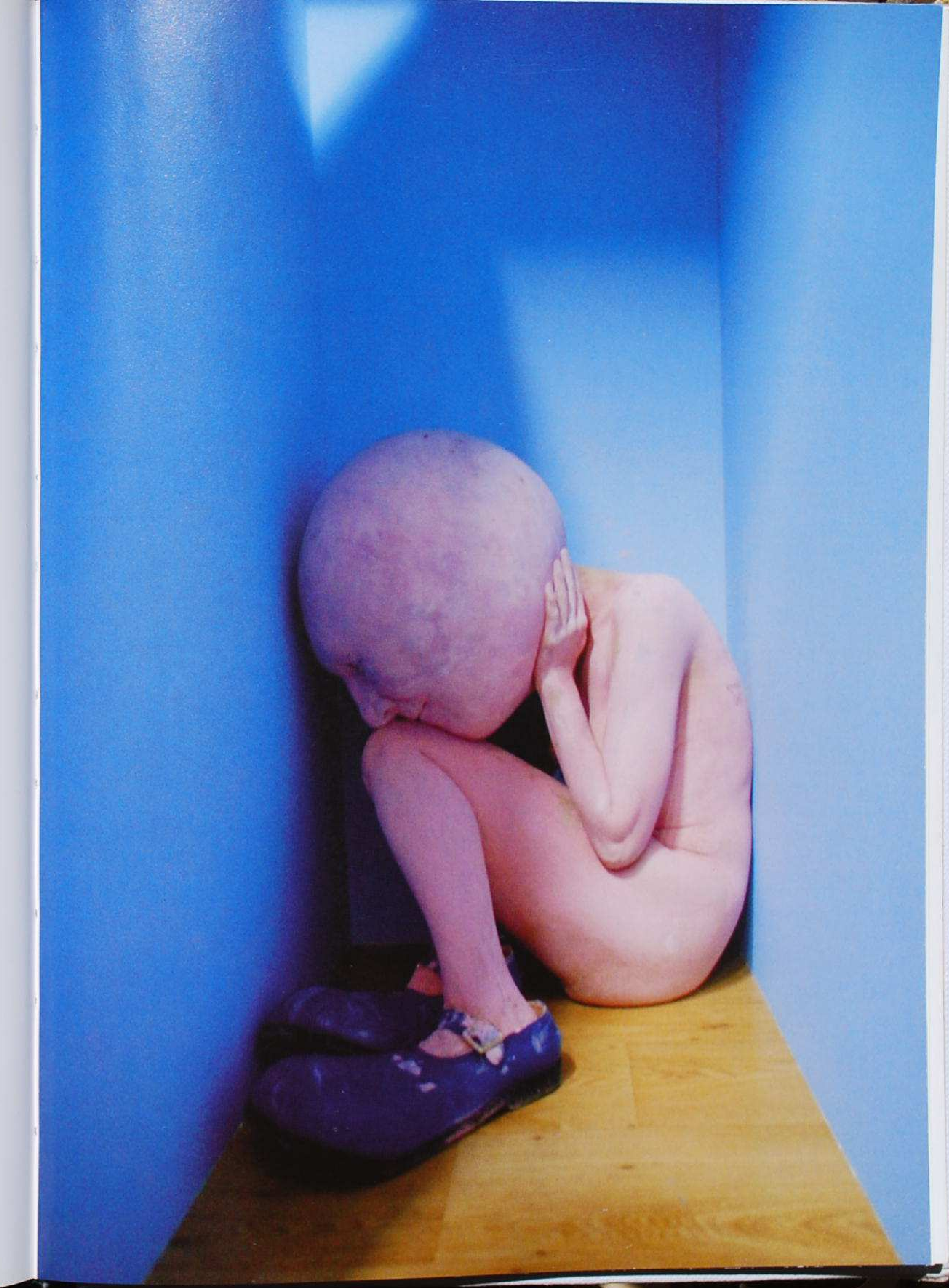
A filosofia de Andy Warhol (1975)

Não quero dizer com isso que o gosto popular é ruim e que tudo aquilo que é descartado pelo mau gosto é bom: quero dizer que, provavelmente, os refugos são coisas feias mas que, se pudermos trabalhá-las um pouco e torná-las belas ou pelo menos interessantes, haverá muito menos desperdício. Você faz um trabalho de reciclagem, recicla pessoas, expande os seus negócios, que são produtos secundários de outros negócios. Outros negócios que, na realidade, são diretamente competitivos. Como se vê, trata-se de um procedimento operativo muito econômico. E mais divertido também, pois, como disse antes, os refugos são intrinsecamente divertidos. A vida em Nova York fornece muitos incentivos para se desejar o que os outros não querem: a querer todas as coisas descartadas. Há tanta gente com quem competir aqui, que a única esperança de ter alguma coisa está em trocar os próprios gostos e desejar aquilo que os outros não querem: a desejar o que foi descartado. (...) Quando não tínhamos dinheiro para realizar longas-metragens, (...) tentei simplificar nosso modo de fazer filmes usando cada metro de película já filmada, pois custava menos, além de ser mais fácil e divertido. E não produziríamos mais restos. Depois, em 1969, começamos a montar nossos filmes, mas mesmo assim continuei a preferir os descartes. As cenas cortadas são todas elas magníficas. Eu as conservo meticulosamente. Faço exceção apenas em dois casos no que diz respeito à minha filosofia dos refugos: 1) o meu cachorro e 2) a comida. Sei que deveria ter ido a um canil municipal para pegar um cachorro, mas o comprei. (...)

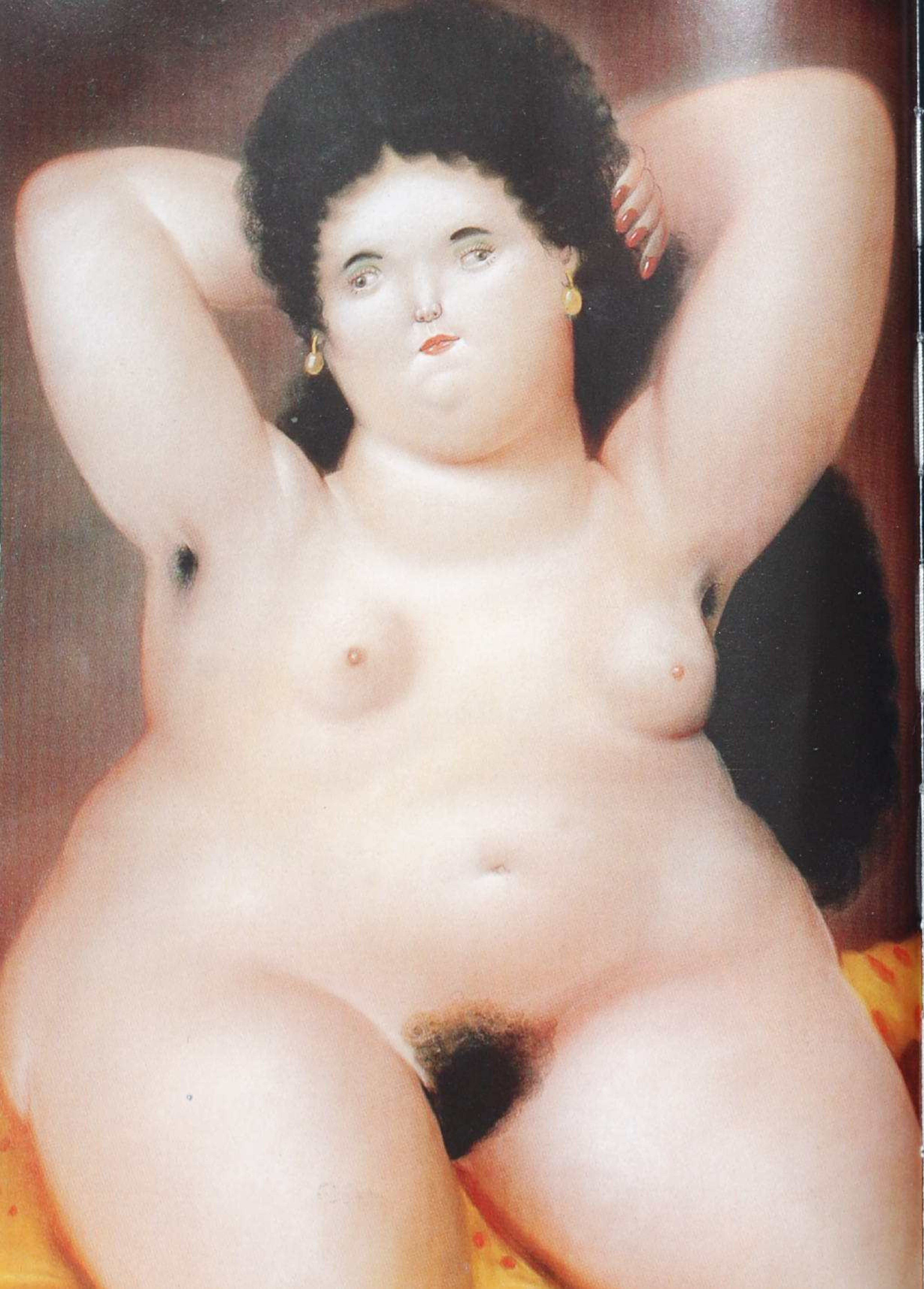
É preciso dizer, de todo modo, que nem todo feio (de ontem e hoje) pode ser visto como *camp*, mas apenas quando o excesso é inocente, não calculado. Os exemplos puros de *Camp* não são intencionais, são extremamente sérios: "o artesão Art Nouveau que fabrica uma lamparina com uma serpente enrolada não o faz por brincadeira, e nem tenta nos fascinar. Diz apenas, com toda a seriedade: 'Eis o Oriente!'". Entre os exemplos daquilo que hoje consideramos *Camp* está a ópera lírica, onde os compositores levaram absolutamente a sério as incontinências melodramáticas de seus libretistas (vêm à mente trechos célebres como *"odo l'orma dei passi spietati!"* [Ouço as pegadas dos passos impiedosos!]. Nestes casos a reação deliciada do degustador *camp* manifesta-se com "é demais, mal posso crer!".

Não se pode *decidir* fazer alguma coisa *camp*. O *Camp* não pode ser intencional, apóia-se na candura com que se usa o artifício (e na malícia, diríamos, de quem o reconhece como tal). Há no *Camp* uma seriedade que frustra seu objetivo por excesso de paixão e, contudo, algo de desmesurado nas intenções, segundo as quais "os mirabolantes e magníficos edifícios de Gaudí, em Barcelona", particularmente a Sagrada Família, revelam "a ambição de um homem de fazer sozinho aquilo que exigiria os esforços de toda uma geração para ser realizado".

No capítulo seguinte, veremos alguns aspectos do *feio intencional* visado por muitas artes (em parte inspiradas no conceito de *camp*) e muitos costumes contemporâneos. Mas esta será, justamente, uma feiúra perseguida sem inocência ou, mais ainda, como projeto consciente. Se o Kitsch era uma mentira que fazia referência à "alta" arte, o neofeio intencional será uma mentira relacionada a um "horrível" que o gosto *camp* tentou redimir.



Paul McCarthy,
Basement Bunker: Painted Queen Small Blue Room, 2003
© Paul McCarthy,
Courtesy the artist and Hauser & Wirth Zürich, London



Fernando Botero, *Mulher*, 1979, coleção particular

Capítulo XV

O feio hoje

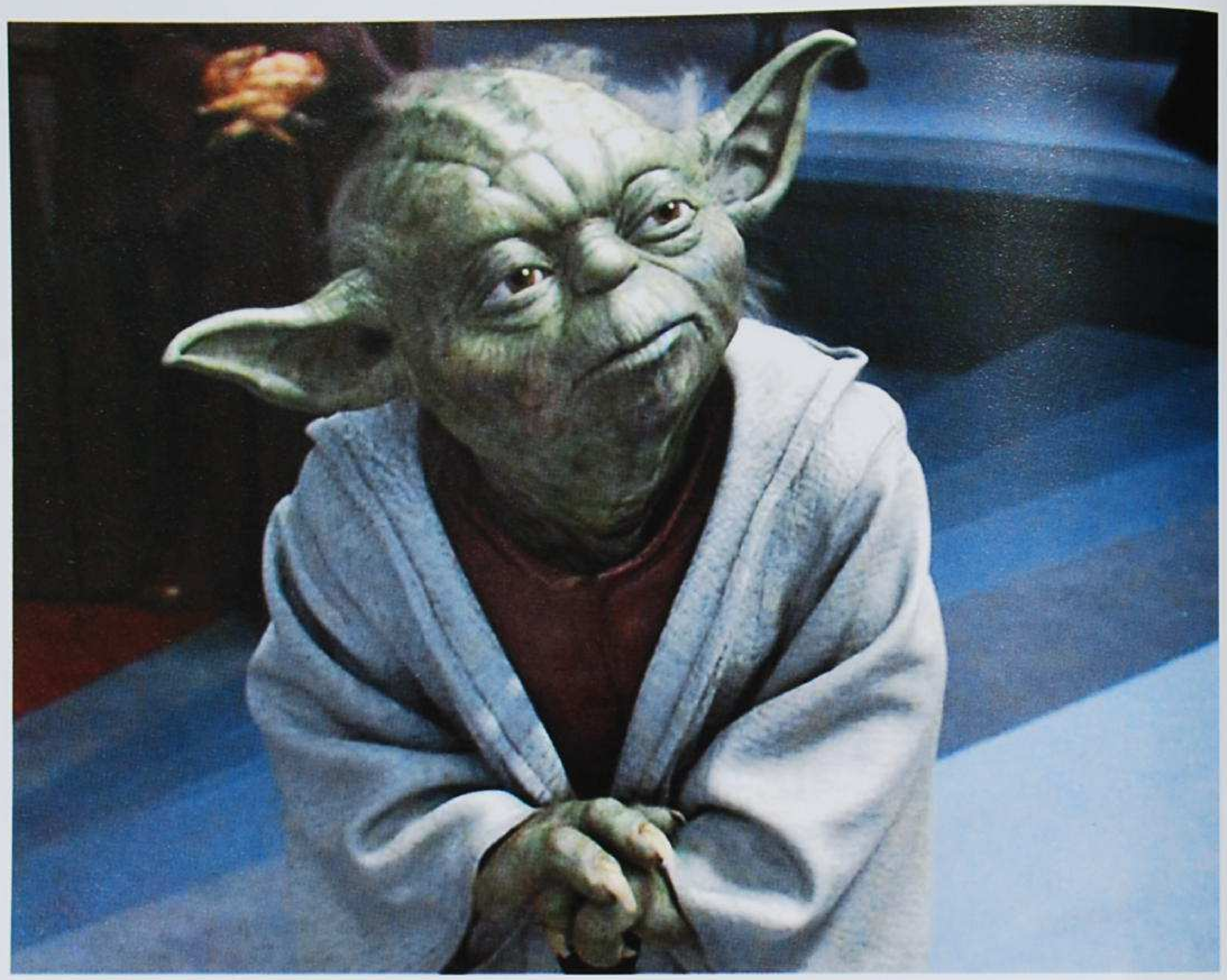
O ouvido dos antigos percebia como dissonantes certos intervalos musicais, julgando-os desagradáveis, e, durante séculos, o caso clássico de feio musical foi o intervalo de *quarta aumentada*, ou excedente, como, por exemplo, *dó-fá sustenido*. Na Idade Média, esta dissonância era tão perturbadora que foi definida como *diabolus in musica*. Contudo, psicólogos revelaram que as dissonâncias têm um poder excitante e muitos musicistas, desde o século XIII, empregavam-nas para produzir determinados efeitos em contextos apropriados.

Assim, o *diabolus* serviu muitas vezes para obter efeitos de tensão ou de instabilidade que esperam por uma solução, e foi usado por Bach, por Mozart em *Don Giovanni*, Lizst, Moussorgski, Sibelius, Puccini na *Tosca* e até em *West Side Story*, de Bernstein, ou mesmo, e com freqüência, para sugerir aparições infernais, como na *Danação de Fausto*, de Berlioz.

O caso de *diabolus in musica* poderia ser um excelente exemplo conclusivo para esta história da feiúra, pois inspira algumas reflexões. Três delas deveriam resultar evidentes dos capítulos anteriores: o feio é relativo aos tempos e às culturas, o inaceitável de ontem pode ser o bem aceito de amanhã e o que é percebido como feio pode contribuir, em um contexto adequado, para a beleza do conjunto.

A quarta observação induz à correção da perspectiva relativista: se o *diabolus* sempre foi empregado para criar tensão, então existem reações baseadas em nossa fisiologia que permanecem mais ou menos inalteradas através dos tempos e das culturas. Pouco a pouco, o *diabolus* foi aceito, não porque tinha se tornado agradável, mas justamente por causa do cheiro de enxofre que *nunca* perdeu.

110.163

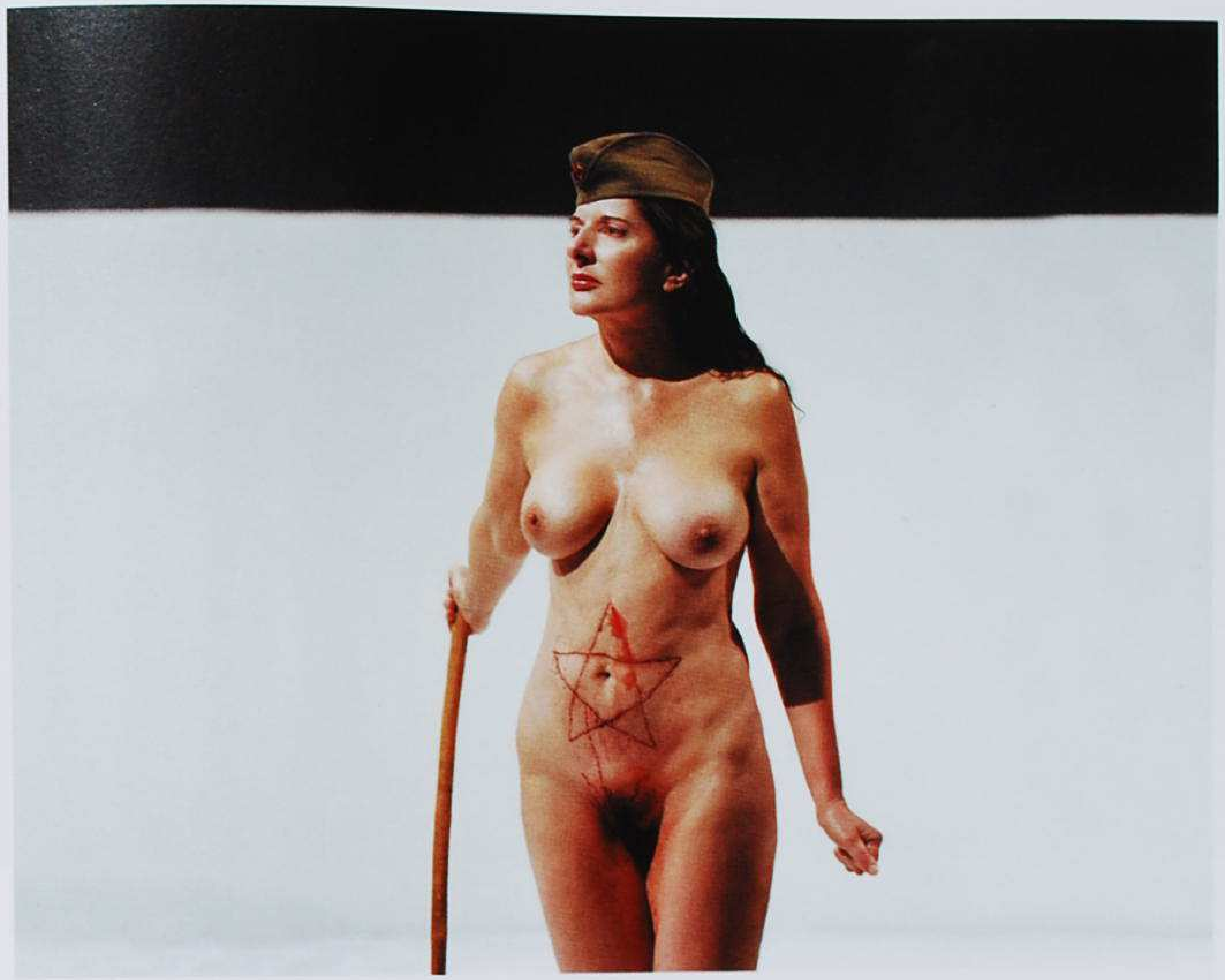


Guerra nas estrelas, Episódio II, Ataque dos clones, 2002, direção de George Lucas

Por esta razão, o *diabolus* aparece hoje em muita música *heavy metal* (por exemplo, Jimi Hendrix em *Purple Haze*) e às vezes como provocação "satanista" explícita (como no disco *Diabolus in musica*, do Slayer).

George Romero, diretor de *A noite dos mortos vivos* e outros filmes de terror, em uma declaração de poética, enquanto se detém sobre a tocante ternura de *Frankenstein*, *King Kong* ou *Godzilla*, recorda que seus zumbis têm a pele rugosa e putrefaciente, dentes e unhas negras, mas são indivíduos com paixões e exigências como as nossas. E acrescenta: "Nos meus filmes sobre zumbis, os mortos que voltam à vida representam uma espécie de revolução, uma reviravolta radical num mundo que muitos dos personagens humanos não conseguem entender, preferindo marcar os mortos vivos como o Inimigo, quando na realidade eles são nós. Utilizo o sangue em toda a sua horrenda magnificência para que o público entenda que meus filmes são antes uma crônica sociopolítica dos tempos do que (...) aventuras com molho de terror."

O recurso ao feio é, portanto, um meio para denunciar a presença do Mal? Mas o mesmo Romero reconhece que o terror "joga as vendas nas estrelas" e admite, portanto, que o terror é apreciado como interessante e excitante. Sem falar dos momentos em que tudo isso se transforma em *celebração* do Mal, nem que seja em casos marginais como o satanismo dos psicopatas.



Marina Abramovic durante a performance *Thomas Lips*, (1975/2005), no Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York, 14 de novembro de 2005

Estamos, portanto, diante de uma selva de contradições. Monstros talvez feios, mas certamente amabilíssimos, como *E.T.* ou os extraterrestes de *Guerra nas estrelas*, não fascinam apenas as crianças (conquistadas ademais por dinossauros, *pokemons* e outras criaturas disformes), mas também os adultos que, por sua vez, relaxam com filmes *splatter* onde cérebros viram mingau e sangue esguicha nas paredes, enquanto a literatura os entretém com histórias de terror.

Não se pode falar apenas de "degeneração" dos *mass media*, pois a arte contemporânea também pratica e celebra o feio, mas não mais no sentido provocativo das vanguardas do início do século XX. Em certos *happenings*, não somente se exibe o mal-estar de uma mutilação ou de uma deficiência, mas o próprio artista se submete à violação cruenta de seu corpo.

Também nesses casos, os artistas declaram que pretendem denunciar as muitas atrocidades de nosso tempo, mas é com espírito lúdico e sereno que os apaixonados de arte comparecem às galerias para admirar tais obras e tais *performances*.

E são os mesmos usuários que não perderam o sentido tradicional do belo, e experimentam emoções estéticas diante de uma bela paisagem, de uma bela criança, de uma tela plana que repropõe os cânones da Divina Proporção.

A noite dos mortos vivos,
1969,
direção de
George Romero

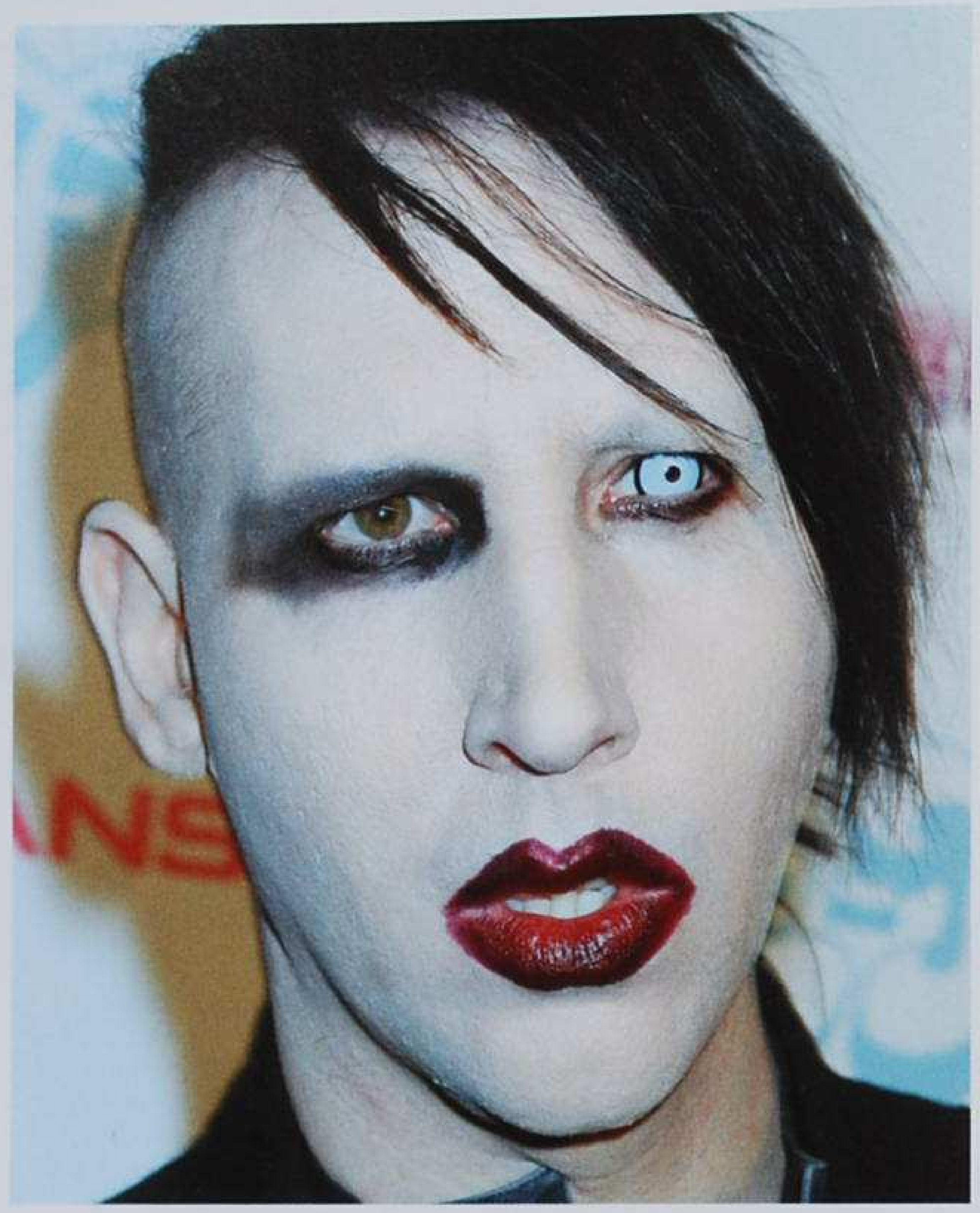
em face
E.T.,
1982,
direção de
Steven Spielberg

Mortos vivos

Stephen King

Parto em casa (1989)

Não foi nada de mais até o dia em que começaram a brotar por todo lado. Não foi nada de mais até o dia em que o primeiro noticiário televisivo ("Talvez seja melhor retirar as crianças menores da sala", anunciou soturnamente Dan Rather) mostrou criaturas cujos ossos podíamos entrever através da pele ressequida, vítimas de acidentes automobilísticos, o sofisticado trabalho dos maquiadores funerários cancelado pela obscura passividade do terreno ou pela frenética subida à superfície (mostrando assim rostos pisados e crânios esmagados), mulheres de cabelos transformados em alvéolos sujos de terra onde ainda se moviam vermes e insetos, rostos que oscilavam sempre entre uma expressão vazia e uma espécie de horrível inteligência calculadora. Não foi nada de mais até as primeiras horripilantes fotografias em um número da revista *People*, vendido sigilado e dentro de um envelope plástico, como as revistas pornôs, um número no qual se destacava um adesivo laranja com a inscrição *Venda proibida para menores.*
Então a história ficou séria. Quando se via um homem em vias de putrefação que, envergando ainda os restos enlameados do terno Brooks Brothers com o qual havia sido sepultado, arrranhava o seio de uma mulher que berrava com uma camiseta com os dizeres *Propriedade dos petroleiros de Houston*, era impossível não perceber que aquilo podia se transformar numa história realmente grave. Depois começaram as acusações e ameaças recíprocas e durante três semanas o mundo inteiro distraiu-se das criaturas que escapavam de suas tumbas, como grotescas mariposas com seus casulos doentes, graças ao espetáculo das duas maiores superpotências nucleares aparentemente direcionadas para uma rota de colisão.



Marilyn Manson
em março de 2005

Um mesmo sujeito aceita hoje as propostas do *design* decorativo, da arquitetura hoteleira e de toda a indústria do turismo que vende formas classicamente agradáveis (basta ver a releitura que se faz em Las Vegas para os palácios venezianos, os triclínios dos Césares ou a arquitetura moura) e, ao mesmo tempo, escolhe restaurantes ou hotéis enobrecidos por quadros da vanguarda novecentista (autênticos ou reproduções) que, para seus avós, representavam a negação de qualquer ideal da Antiguidade clássica. Costuma-se repetir em toda parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição feio/belo *não tem mais valor estético*: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro, o que parece se confirmar em muitos comportamentos juvenis.

Cinema, televisão e revistas, publicidade e moda propõem modelos de beleza que não são tão diferentes dos antigos, tanto que poderíamos imaginar os rostos de Brad Pitt ou de Sharon Stone, de George Clooney ou de Nicole Kidman retratados por um pintor renascentista. Mas os mesmos jovens que se identificam com tais ideais (estéticos ou sexuais) são também fãs ardorosos de cantores de *rock* cuja aparência seria repelente para um homem do Renascimento. E sempre os mesmos jovens maquiam-se, tatuam-se, perfuram-se as carnes com alfinetes para ficarem mais parecidos com Marilyn Manson do que com Marilyn Monroe.

Um grupo *punk*

Góticos

William Gibson

Count Zero (1986)

Havia pelo menos uns vinte Góticos posando na sala, como pequenos dinossauros, com as cristas de cabelos gomalinados balançantes. A maioria aproximava-se do ideal do Gótico: altos, magros, musculosos, mas com um toque de desolada inquietação, como jovens atletas nos primeiros estágios da decadência. A palidez cemiterial era obrigatória, e os cabelos dos Góticos eram negros por definição. Hobby sabia que alguns poucos não conseguiam adaptar seus corpos ao padrão de sua subcultura e que era melhor evitá-los: um Gótico baixinho significava problemas, um Gótico gordo, morte certa. Ficou observando-os ondear e refulgir na sala, como uma criatura composta, uma forma pantanosa com a superfície em mosaico de pele escura e tachas de aço inoxidável.

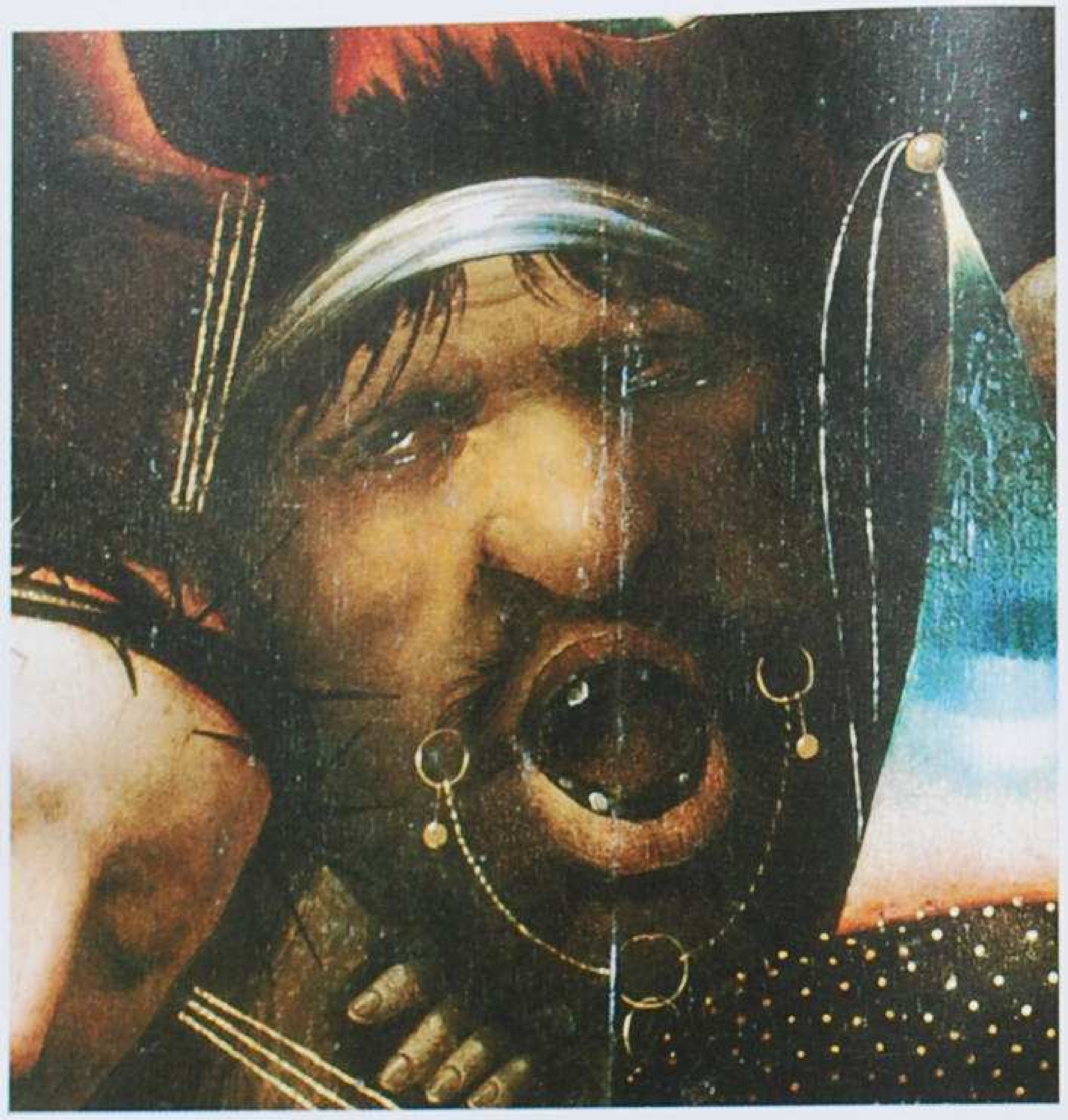
A maior parte tinha rostos quase idênticos, reelaborados para conformarem-se a antigos arquétipos extraídos dos bancos *kino.*

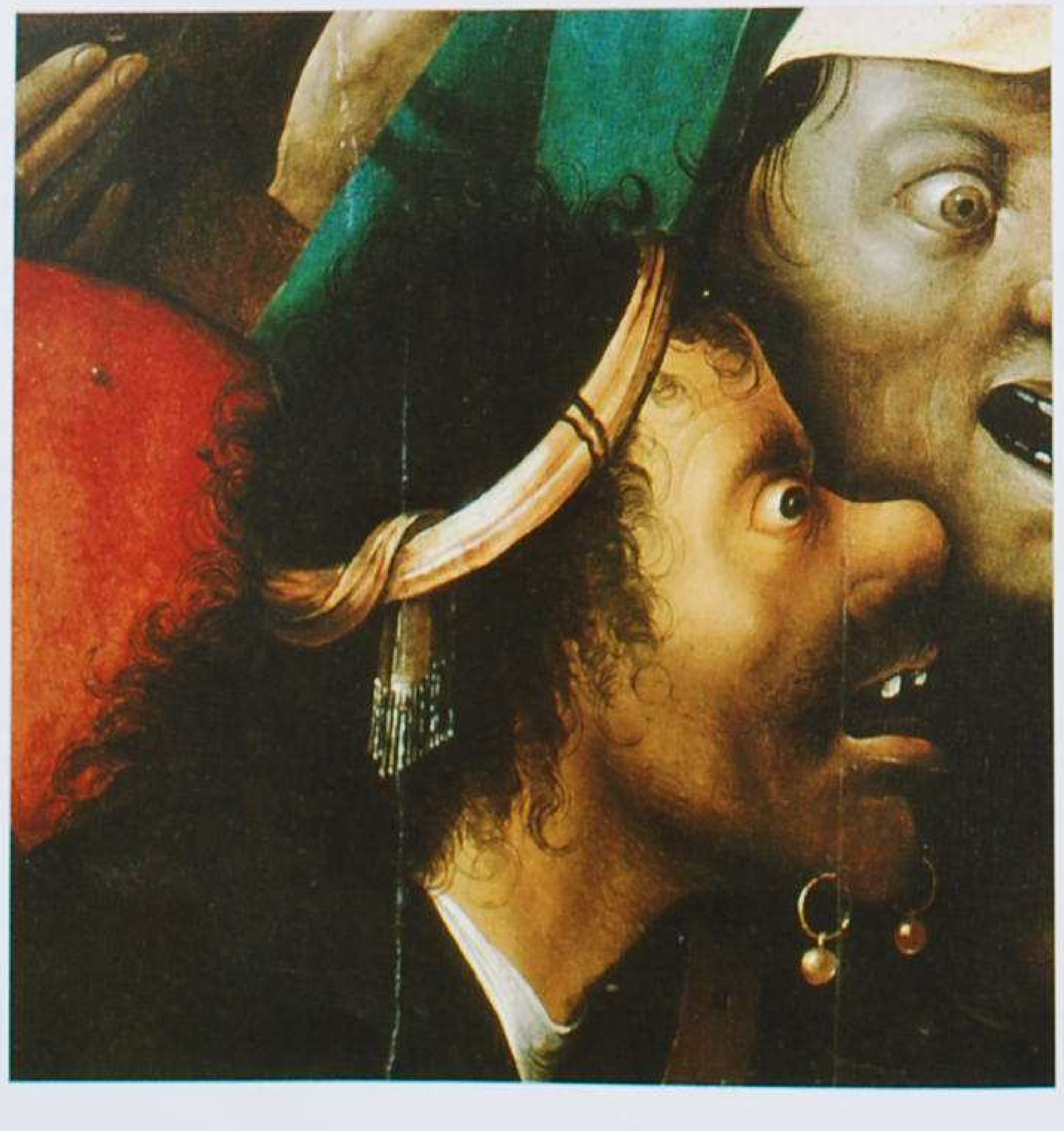
A cidade apocalíptica

Angela Carter

A paixão da nova Eva (1977)

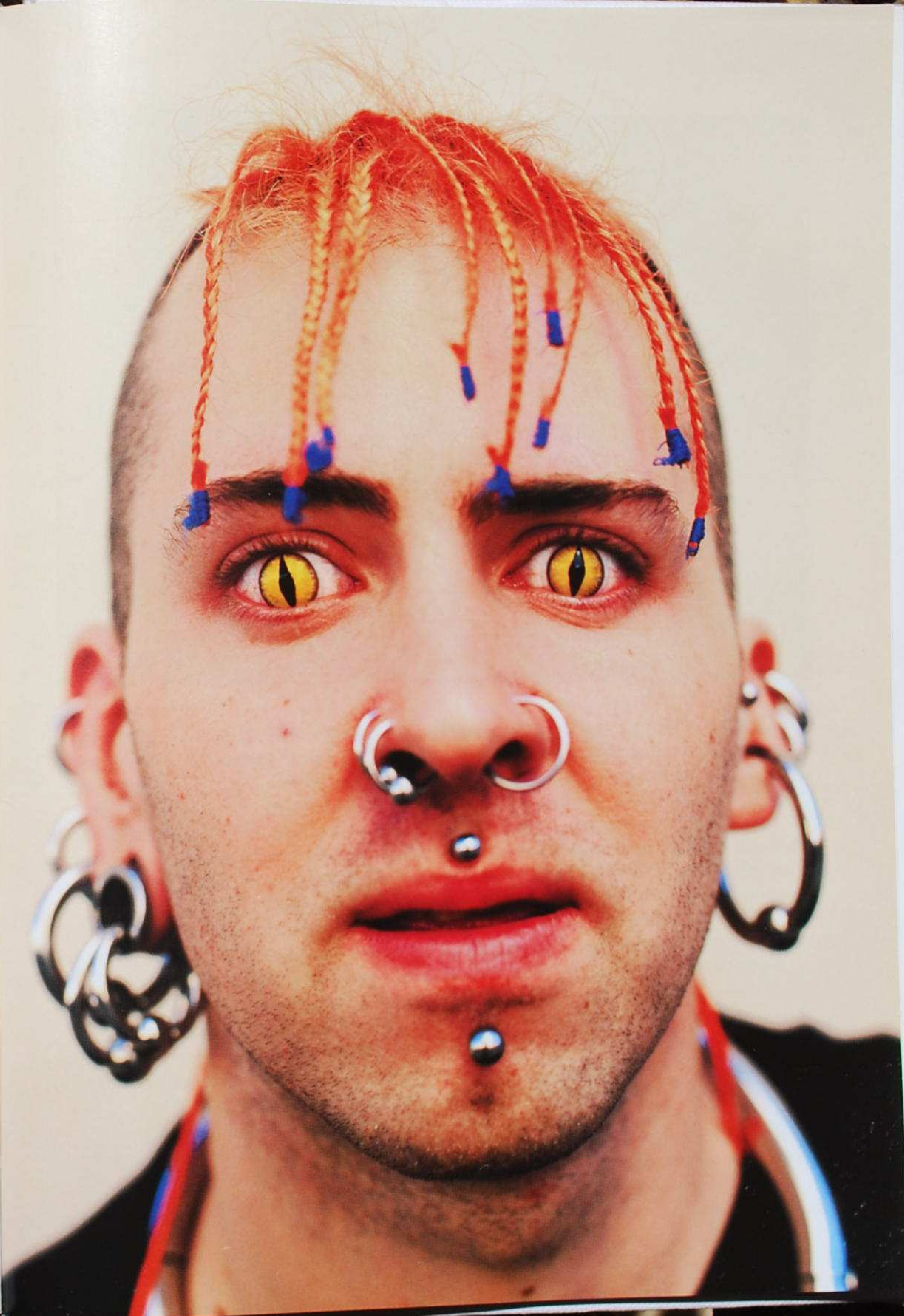
Espantou-me a visão de tantos mendigos em estradas esquálidas e caóticas, onde bêbedos e velhas megeras disputavam com os ratos o direito aos melhores pedaços do lixo. Tudo naquele clima tórrido que os ratos adoram. Não podia me esgueirar até o quiosque da esquina para comprar um maço de cigarros sem ser obrigado a abrir caminho entre dezenas daqueles negros monstros pegajosos que se arrastavam por entre os meus tornozelos. E iria reencontrá-los esperando por mim como uma guarda de honra quando voltasse ao apartamento térreo, sem água quente, alugado no East Side de um rapazinho que, por sua vez, partira para a Índia a fim de salvar sua alma. Antes de partir, ele tratou de me informar a respeito do iminente apocalipse universal devido ao imenso calor, aconselhando-me a tratar das coisas espirituais no pouco tempo que ainda me restava de vida.

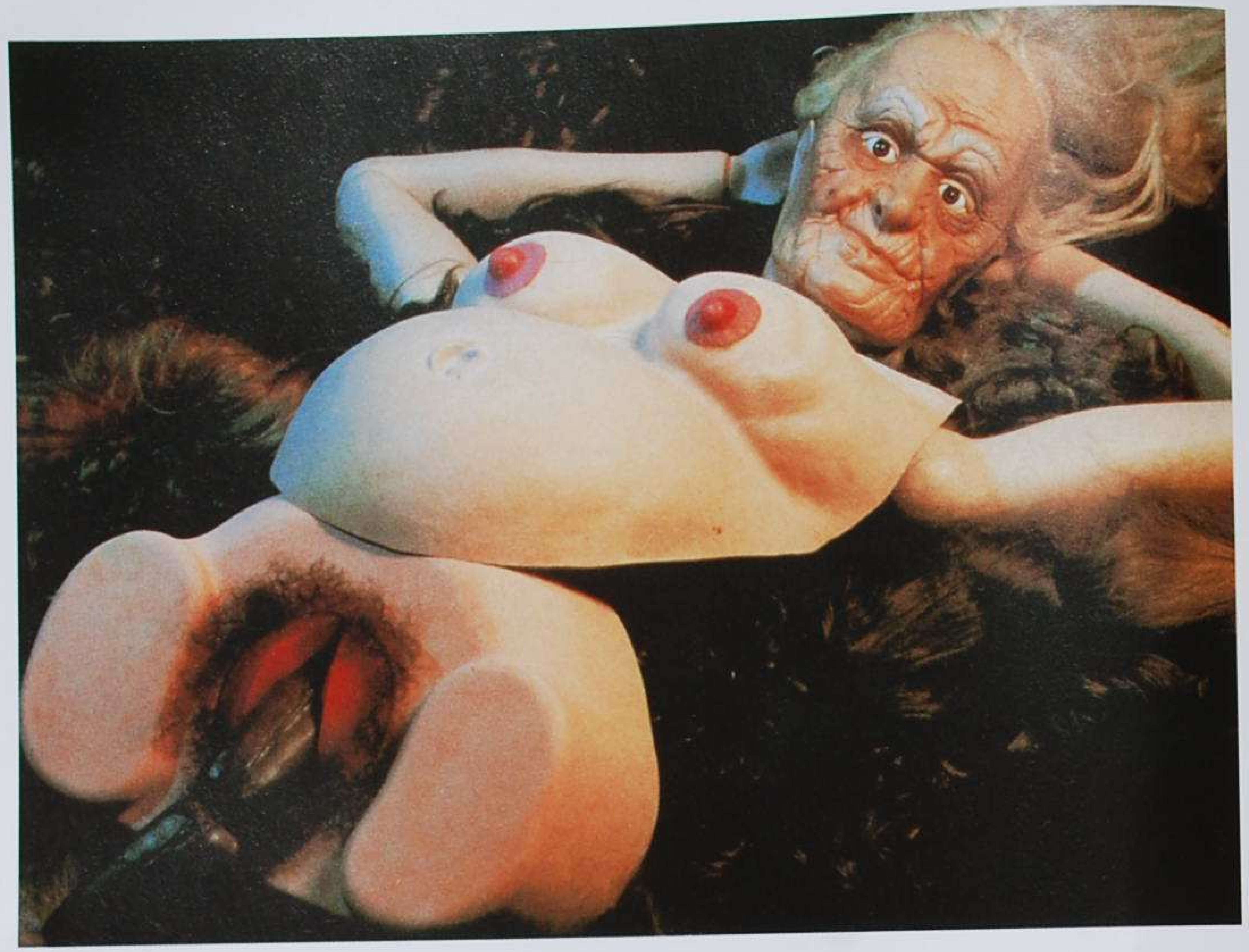




Hieronymus Bosch,
detalhe de
Perseguidores de Cristo
carregando a cruz,
1510-1535,
Gand,
Museum voor
Schone Kunsten

em face
Rocker punk,
maio de 1998

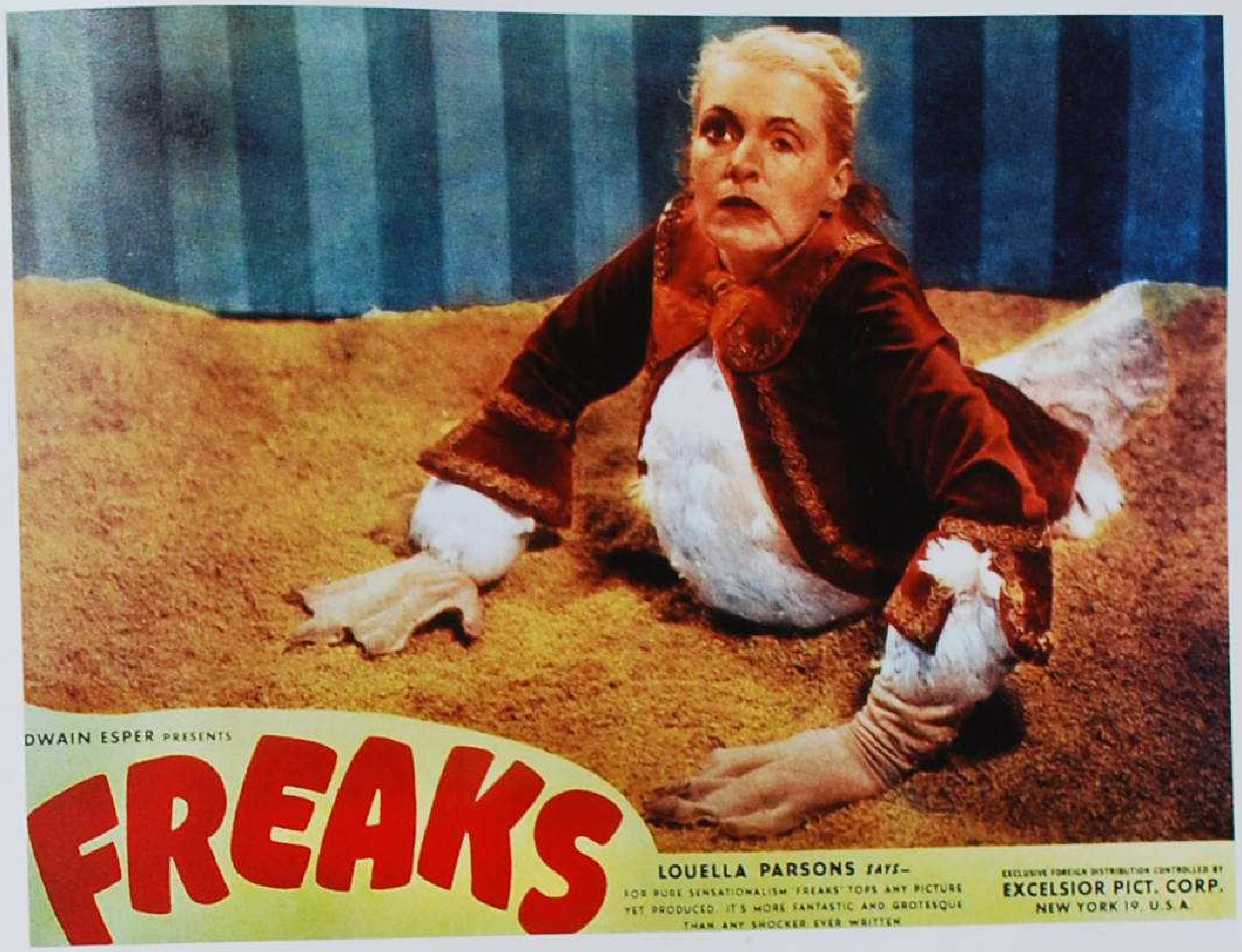




Cindy Sherman,
Sem título # 250,
1992, Nova York,
cortesia da artista
e Metro Pictures

Nas duas páginas precedentes confrontamos um exemplo contemporâneo de *piercing* e dois rostos de Hieronymus Bosch, eles também perfurados por anéis de vários tipos. Mas Bosch pretendia representar os perseguidores de Jesus e representava-os assim como, na época, eram concebidos os bárbaros e os piratas (recordemos que no século XIX os psiquiatras ainda consideravam a tatuagem como signo de degeneração). Hoje, *piercing* e tatuagem podem ser vistos tão-somente como desafio geracional e, com certeza, não são compreendidos (pela maioria) como escolha delinqüencial – e uma jovem com um anel na língua ou um dragão tatuado no ventre descoberto poderá participar de uma manifestação pela paz ou pelas crianças famintas da África. E nem os jovens, nem os velhos parecem viver estas contradições de maneira dramática. O esteta do final do século XIX, que privilegiava a beleza cadavérica como gesto de desafio e recusa do gosto da maioria, sabia que estava cultivando aquelas que Baudelaire chamaria de "as flores do mal". Optava pelo horrendo justamente porque queria que sua escolha o colocasse acima da multidão dos bem-pensantes.

Já os jovens que ostentam uma epiderme ilustrada ou cabelos azuis espetados no alto da cabeça o fazem, ao contrário, para sentirem-se iguais aos outros; e seus pais, que vão ao cinema desfrutar cenas que outrora só eram visíveis em salas de anatomia, o fazem porque *é o que todos fazem*.


DWAIN ESPER PRESENTS
FREAKS
LOUELLA PARSONS SAYS–
FOR PURE SENSATIONALISM 'FREAKS' TOPS ANY PICTURE YET PRODUCED. IT'S MORE FANTASTIC AND GROTESQUE THAN ANY SHOCKER EVER WRITTEN
EXCLUSIVE FOREIGN DISTRIBUTION CONTROLLED BY
EXCELSIOR PICT. CORP.
NEW YORK 19, U.S.A.

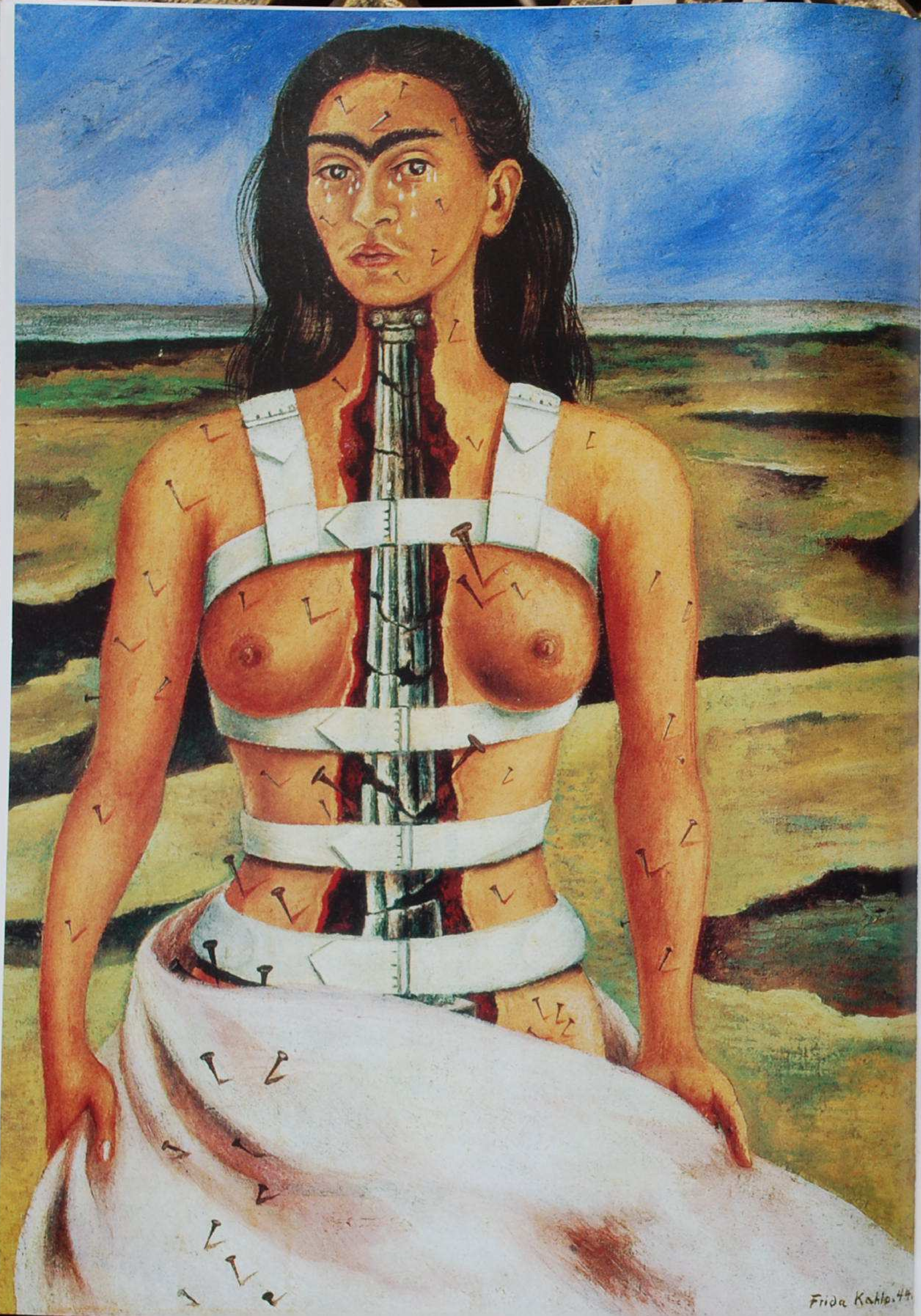
Freaks,
1932,
direção de
Tod Browning

Também não é diverso o modo como nos deleitamos (ou nos contentamos) com o chamado *trash* televisivo. Não por atitude esnobe, como fazia e ainda faz o cultor do *Camp* (sempre pronto a revisitar com espírito de colecionista os filmes de Ed Wood, considerado o pior diretor que já viveu em Hollywood), mas por espírito gregário.

Outro caso em que a dissolução da oposição feio-belo aparece é aquele da filosofia *cyborg*. Se no início a imagem de um ser humano no qual vários órgãos haviam sido substituídos por aparelhos mecânicos ou eletrônicos, resultado de uma simbiose entre homem e máquina, ainda podia representar um pesadelo da ficção científica, com a estética *cyberpunk* o vaticínio realizou-se. Mas não é só isso, feministas radicais como **Donna Haraway** propõem a superação das diferenças de gênero através da realização de corpos neutros, pós-orgânicos ou "trans-humanos".

Contudo, a distinção nítida entre feio e belo realmente desapareceu? E se determinados comportamentos dos jovens ou artistas (apesar de gerarem tanta discussão filosófica) fossem fenômenos marginais praticados por uma minoria (em relação à população do planeta)?

E se *cyborg*, *splatter* e mortos vivos fossem manifestações de superfície, enfatizadas pelos *mass media*, através das quais exorcizamos uma feiúra bem mais profunda que nos assola, nos aterra e que gostaríamos de ignorar?


Frida Kahlo. 44.

Frida Kahlo,
A coluna destruída,
1944, Cidade do México,
Museo Dolores
Olmeto Patiño

páginas seguintes
Maurizio Cattelan,
Crianças enforcadas,
2004, Milão

A paisagem *cyberpunk*

William Gibson
Mona Lisa Overdrive (1988)

Tinha medo de que o Korsakov voltasse, de esquecer onde estava e de beber a água cancerígena das poças vermelhas e lamacentas da planície enferrujada. Via a podridão vermelha, os pássaros mortos que boiavam com as asas abertas.

O caminhoneiro do Tennessee tinha dito para sair da auto-estrada e caminhar na direção oeste: depois de uma horinha encontraria uma estrada asfaltada de duas pistas onde poderia conseguir uma carona até Cleveland. Mas tinha a impressão de que já havia se passado bem mais de uma hora e não estava tão certo de estar indo para o oeste; aquele lugar dava calafrios, parecia um depósito de lixo achatado pelo punho de um gigante. A certa altura, viu alguém a distância, em uma elevação, e acenou com os braços. A figura havia sumido, mas ele continuou a avançar naquela direção sem tentar evitar as poças, arrastando os pés dentro delas até chegar à tal elevação, onde viu que se tratava da carcaça sem asas de um avião semi-enterrado entre latinhas enferrujadas. Conseguiu subir pela rampa, pegando uma trilha de latinhas achatadas pela passagem, que terminava diante de uma abertura quadrada, uma espécie de saída de segurança. Enfiou a cabeça: viu uma centena de minúsculas cabeças que pendiam do teto côncavo. Assustado, procurou enxergar melhor na repentina escuridão, até conseguir encontrar um sentido para aquilo que tinha diante dos olhos. Róseas cabeças de bonecas que balançavam como frutas, com um nó nas pontas dos cabelos de *nylon*, cada um deles colado numa espessa camada de piche. Nada mais, só alguns painéis carcomidos e sujos de resina verde.

A única coisa certa era que não tinha nenhuma vontade de ficar por ali para descobrir quem seria o proprietário daquilo. (...) Estudou o dorso das próprias mãos. Cicatrizes, crostas de sujeira, meias-luas pretas de graxa sob as unhas quebradas. A graxa penetrava, amolecendo-as, e por isso quebravam-se facilmente.

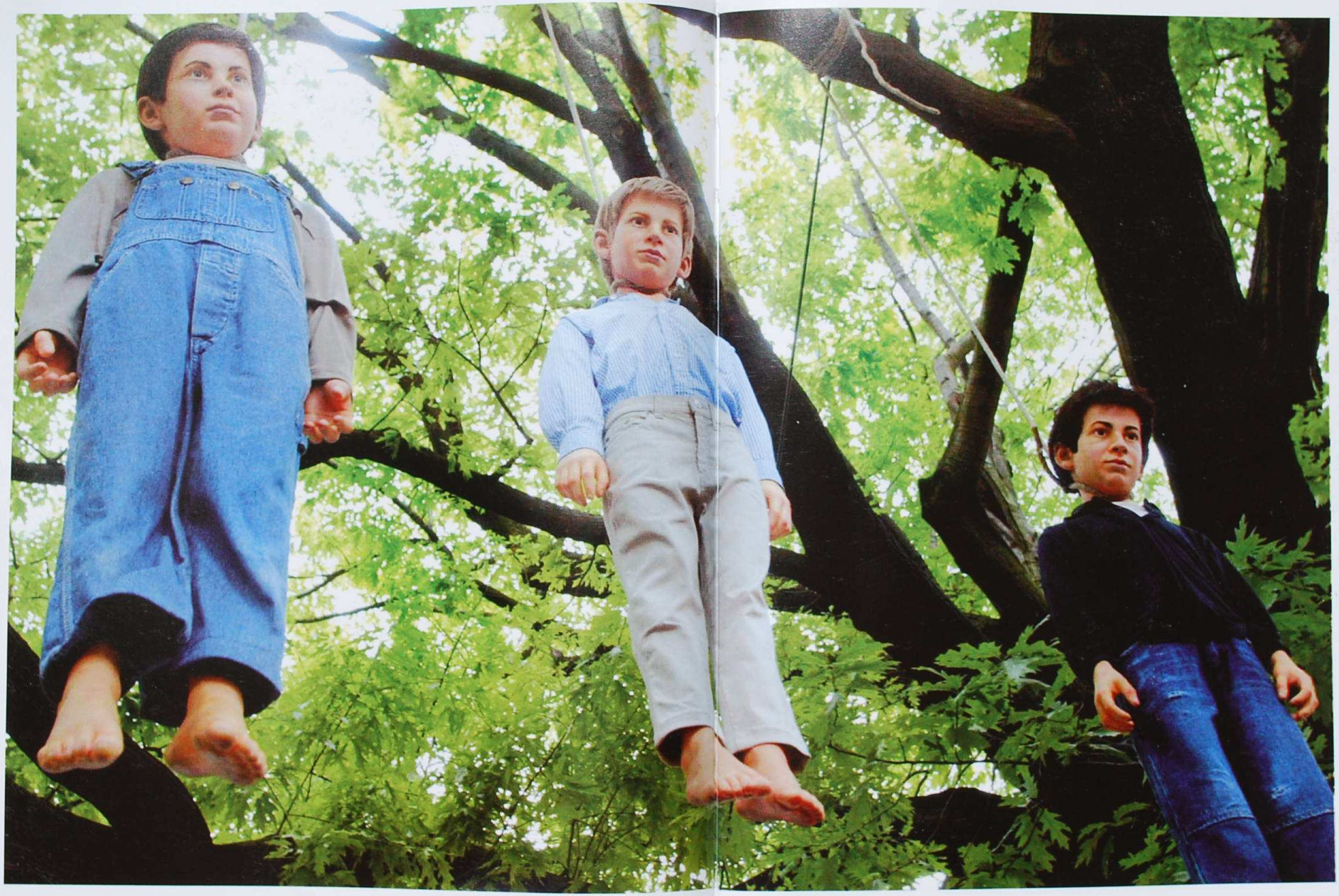
A mulher *cyborg*

Donna Haraway
Manifesto cyborg (1991)

Os monstros *cyborg* da ficção científica feminista delineiam possibilidades e confins políticos bastante diversos daqueles propostos pela ficção terrena do Homem e da Mulher (...) Um corpo *cyborg* não é inocente, não nasceu num jardim, não procura uma identidade unitária e, portanto, não gera dualismos antagonistas sem fim (ou até o fim do mundo). (...)

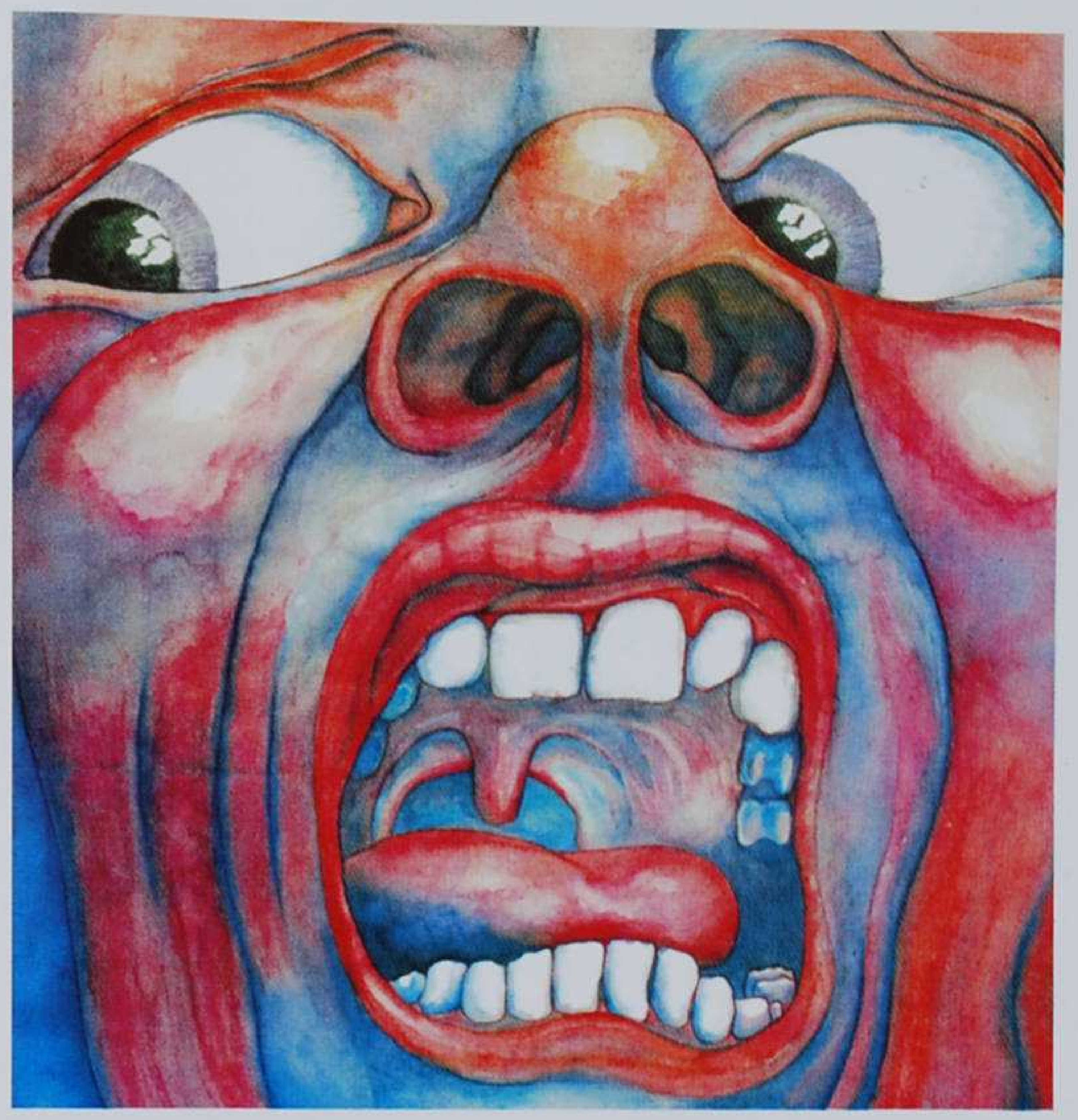
O intenso prazer da técnica, a técnica das máquinas, não é mais um pecado, mas um aspecto do estar no corpo. A máquina não é um *quid* a ser animado, adorado e dominado; a máquina somos nós, os nossos processos, um aspecto da nossa encarnação (...) Até agora (parece um século), ter um corpo feminino parecia evidente, orgânico, necessário, e consistia em desempenhar o papel de mãe, além de suas extensões metafóricas. (...) O mito dos *cyborgs* considera mais seriamente o aspecto parcial, por vezes fluido, do sexo e do habitar sexualmente um corpo. No fundo, o gênero poderia não ser a identidade global, mesmo possuindo um fôlego e uma profundidade radicados na história (...) Os *cyborgs* têm mais a ver com a regeneração e olham com suspeita a matriz reprodutiva e o nascimento em geral. Para as salamandras, depois de um ferimento como, por exemplo, a mutilação de um artelho, ocorre uma regeneração que comporta a reconstituição de uma estrutura e a recuperação de uma função, com a possibilidade constante de gemação ou de outras estranhas produções topográficas no lugar da mutilação.

O artelho que se reconstitui pode ser monstruoso, duplo, potente. (...) Temos necessidade de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades da nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança em um mundo monstruoso sem gênero (...) Embora ambas estejam entrelaçadas na dança em espiral, prefiro ser *cyborg* a ser deusa.



The Thing,
1982,
direção de
John Carpenter

Na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis. Vemos imagens de populações onde as crianças morrem de fome, reduzidas a esqueletos de barriga inchada, de países onde as mulheres são estupradas por invasores, de outros onde corpos humanos são torturados, assim como ressurgem continuamente sob nossos olhos as visões não muito remotas de outros esqueletos vivos à espera de entrar em uma câmara de gás. Vemos membros dilacerados pela explosão de um arranha-céu ou de um avião em vôo e vivemos no terror de que isso possa acontecer conosco. Tais coisas *são feias*, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam nojo, susto, repulsa – independentemente do fato de que possam inspirar piedade, desdém, instinto de rebelião, solidariedade, mesmo quando aceitas com o fatalismo de quem acredita que a vida nada mais é que uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado. Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que, nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então por que a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e maligno.



Capa de
Barry Godber
para o disco dos
King Crimson,
In the Court of the Crimson King, 1969

Por isto muitas palavras e imagens deste livro nos convidam à compreensão da deformidade como drama humano.

O texto conclusivo, de **Italo Calvino**, foi tirado de um conto, mas nasce de uma experiência real. O Cottolengo de Turim é um abrigo onde são recolhidos doentes incuráveis, criaturas muitas vezes incapazes de alimentarem-se sozinhas, muitas delas nascidas como *monstros*, como tantos que mencionamos há pouco; não são, porém, monstros legendários, mas monstros que vivem ignorados bem perto de nós. O protagonista da história é convocado para ser mesário da seção eleitoral instalada no hospital, pois aqueles monstros são também cidadãos e, segundo a lei, têm o direito de votar. Chocado com o espetáculo daquela subumanidade, o mesário compreende que muitíssimos doentes não sabem sequer o que estão fazendo e votarão segundo a vontade de quem os assiste. Deseja opor-se àquilo que lhe parece ser um logro, mas no final (contra todas as suas convicções civis e políticas), conclui que quem tem a coragem de dedicar a própria vida ao alívio daqueles desventurados adquire o direito de falar por eles.

No final deste livro, depois de tanta condescendência com as várias encarnações da feiúra, queremos concluir com este apelo à piedade.

página seguinte
Diego Velázquez,
Retrato do menino de Vallecas, Francisco Lezcano,
1642, Madri,
Museo del Prado

O Cottolengo
Italo Calvino
Jornada de um mesário (1963)

Um certo número dos eleitores inscritos do "Cottolengo" eram doentes que não podiam deixar o leito e a enfermaria. Nesses casos, a lei prevê que sejam escolhidos alguns componentes da seção eleitoral, que constituem um "posto de votação" para recolher os votos dos doentes nos "locais de tratamento", ou seja, lá onde se encontram (...)

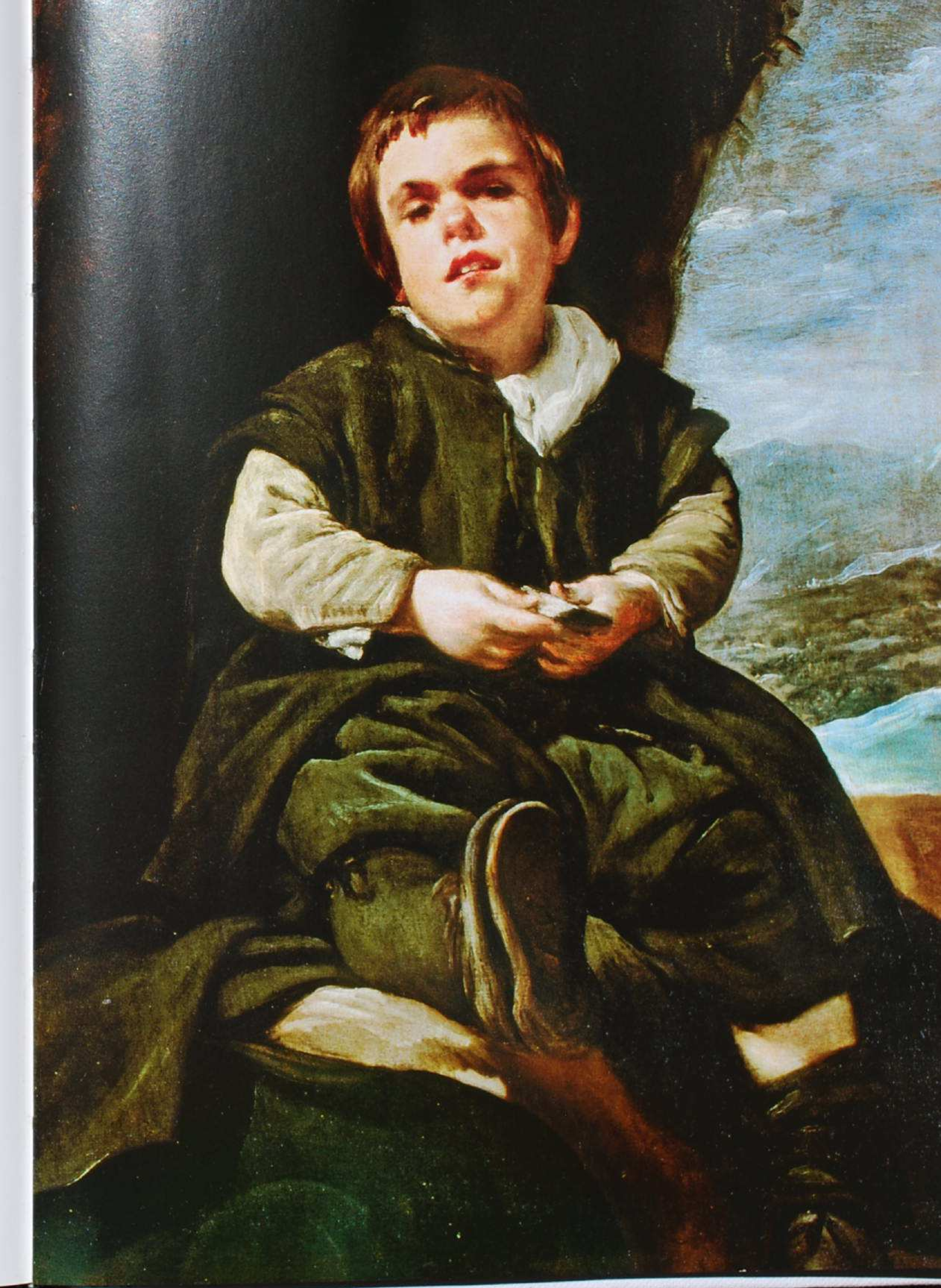
Saindo da sombra da escada, os olhos experimentavam uma sensação de doloroso ofuscamento que talvez fosse apenas uma defesa, quase uma recusa de perceber, em meio à alvura de cada monte de lençóis e travesseiros, a forma de matiz humano que se desenhava; ou talvez uma primeira tradução, do ouvido para a visão, da impressão de um grito agudo, animal, contínuo: guiii... guiii... guiii... que se erguia em algum lugar da enfermaria, ao qual respondia, de um outro ponto, entrecortado, um espasmo como de risada ou latido: gaa! gaa! gaa! gaa!

O grito agudo provinha de um minúsculo rosto vermelho, todo olhos e boca aberta em um riso imóvel, de um menino de camisola branca sentado num leito, ou seja, cujo busto despontava na cabeceira da cama como uma planta supera o vaso, como um caule de planta terminando (não havia sinal de braços) naquela cabeça como que de peixe, e aquele menino-planta-peixe (até onde um ser humano pode se dizer humano? perguntava-se Amerigo) movia-se para cima e para baixo inclinando o busto a cada "guiii... guiii". E o "gaa! gaa!" que lhe respondia era de um outro, que mostrava ainda menos forma em seu leito e, no entanto, esticava a cabeça bocuda, ávida, congestionada, e deviam ser braços – ou pinças – aquilo que se movia sob o lençol no qual parecia ensacado (até que ponto um ser pode se dizer um ser, de qualquer espécie?), e outros sons de vozes lhe faziam eco, excitadas talvez pelo aparecimento de pessoas na enfermaria, além de um arquejo ou gemido, como se fosse um urro que estivesse para se soltar e de repente sufocasse, este de um adulto (...)

Era um gigante com a desmesurada cabeça de recém-nascido sustentada pelos travesseiros: estava imóvel, os braços escondidos atrás das costas, o queixo sobre o peito que se erguia em um ventre obeso, os olhos que não olhavam nada, os cabelos cinzentos sobre a testa enorme (um ser ancião, sobrevivente daquele longo crescimento de feto?), petrificado em uma tristeza atônita (...) Naquele momento, Amerigo já não pensava mais no insensato motivo pelo qual estava ali; tinha a impressão de que o confim cujo controle lhe pediam agora era outro: não o da "vontade popular", já perdida de vista há um bom tempo, mas aquele do humano (...) No final da enfermaria, um leito estava vazio e arrumado; seu ocupante, talvez já convalescente, estava sentado em uma cadeira ao lado do leito, vestido com um pijama de lã, com um paletó por cima, e sentado do outro lado da cama estava um velho de chapéu, seu pai, certamente, fazendo sua visita naquele domingo. O filho era um rapazinho deficiente, de estatura normal, mas de algum modo limitado – era o que parecia – em seus movimentos. O pai quebrava amêndoas para o filho, passando-as por sobre o leito, e o filho as pegava, levando-as lentamente à boca. E o pai o observava mastigar (...) Cada coisa que acontecia naquela enfermaria era separada das outras, como se cada leito encerrasse um mundo sem comunicação com o resto, salvo pelos gritos que se incitavam uns aos outros, num crescendo, e comunicavam uma agitação generalizada, em parte como um rumor de pássaros, em parte dolorosa, plangente. Só o homem com a cabeça enorme restava imóvel, como se nenhum som o tocasse. Amerigo continuava a olhar o pai e o filho. O filho era comprido de membros e de rosto, peludo no rosto e atônito, talvez meio impossibilitado por alguma paralisia. O pai era um camponês, endomingado ele também, e de alguma forma, sobretudo no comprimento do rosto e das mãos, parecia com o filho. Não nos olhos; o filho tinha olhos de animal, desarmados, enquanto os do pai eram semicerrados e suspeitosos, como nos velhos agricultores. Estavam de perfil em suas cadeiras dos dois lados da cama, de modo que se olhavam fixamente nos olhos e não davam atenção a nada que acontecia a seu redor. Amerigo mantinha o olhar neles, talvez para repousar (ou esquivar-se) de outras visões ou, de certa forma, talvez ainda mais fascinado. Entretanto, num dos leitos, os outros mesários dispunham para que um doente votasse. Da seguinte maneira: colocavam em volta da cama um anteparo, com a mesinha atrás, e no lugar dele, visto que era paralítico, uma freira votava. Retiraram o anteparo e Amerigo o viu: era um rosto violáceo, retroverso, como o de um morto, de boca escancarada, gengivas nuas, olhos esbugalhados. Não se via nada além daquele rosto sobre o travesseiro enfossado; era duro como uma pedra, salvo um arquejo que lhe assobiava na garganta. Mas como têm coragem de fazer uma coisa dessas votar? perguntou-se Amerigo e só então recordou que cabia a ele impedi-lo (...) Arrancou-se com dificuldade de seus pensamentos, daquela zona distante de fronteira apenas entrevista – confim entre o quê e o quê? –, mas tudo aquilo que estava aquém e além parecia névoa.

– Um momento – disse com uma voz sem expressão, sabendo que repetia uma fórmula, que falava no vazio –, o eleitor tem condições de reconhecer a pessoa que vota por ele? Tem condições de expressar a sua vontade?

(...) O problema de ser reconhecida, pensou Amerigo, não existia para ela; e veio-lhe de confrontar o olhar da velha freira com aquele do camponês que vinha passar o domingo no Cottolengo para fitar nos olhos o filho idiota. À Madre, não lhe fazia falta o reconhecimento de seus assistidos, o bem que extraía deles – em troca do bem que lhes dava – era um bem geral, do qual nada se perdia.



Bibliografia essencial

Sobre o feio em geral

Adorno, T. W., “Sulle categorie del brutto, del bello e della tecnica”, in *Teoria estetica*, Turim, 1975

Bodei R., *Le forme del bello*, Bolonha, 1995

Bosanquet, B., *A History of Aesthetics*, Londres, 1892

Calabrese, O., “Prefazione a Rosenkranz”, in *Estetica del brutto*, Milão, 1994

Castelli, E., *Il demoniaco nell'arte*, Milão-Florença, 1952

D'Angelo, P., “Brutto”, in Carchia, G.; D'Angelo, P., eds., *Dizionario di estetica*, Roma-Bari, 1999

Eco, U., “Brutto”, in *Enciclopedia Filosofica*, Florença, 1968 (ed. revista in *Enciclopedia Filosofica*, Milão, 2006)

Franzini, E. et al., “Brutto”, in *I nomi dell'estetica*, Milão, 2003

Gagnebin, M., *Fascination de la laideur*, Paris, 1978

Krestovsky, L., *La Laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, 1947

Lalo, Ch., “La Laideur”, in *Notions d'esthétique*, Paris, 1952

Lee, V., *Beauty and Uglyness*, Londres, 1912

Rosenkranz, J. K. F., *Estetica del brutto*, Bolonha, 1984

O feio no mundo clássico

Garland, R., *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*, Ithaca, 1995

Legrand, M.-D.; Picciola, L., eds., *Propos sur les muses et la laideur I. Figurations et défigurations de la beauté (d'Homère aux écrivains des Lumières)*, Nanterre, 2001

Olender, M., “La Laideur d'un dieu”, in *En Substance. Textes pour Françoise Héritier*, Paris, 2000

Idade Média, monstros e prodígios

Baltrušaitis, J., *Medioevo fantastico*, Milão, 1993
Idem, *Risvegli e prodigi*, Milão, 1999

Bettella, P., *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models In Italian Poetry From The Middle Ages To The Baroque Author*, Toronto, 2005

Klapper, C., *Demoni mostri e meraviglie alla fine del medioevo*, Florença, 1983

Le Goff, J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Roma-Bari, 1983

Michel, P., *Formosa deformitas. Bewältigungsformen des Hässlichen in Mittelaltlicher Literatur*, Bonn, 1976

Sebenico, S., *I mostri dell'occidente medievale*, Trieste, 2004 (tese disponível *on line*)

Zaganelli, G., *La lettera di Prete Gianni*, Parma, 1990
Idem, *L'oriente incognito medievale*, Catanzaro, 1997

Diabo, bruxas, satanismo

Di Nola, A. M., *Il diavolo*, Roma, 1987

Michelet, J., *La Sorcière*, Paris, 1862

Russell, J.B., *Il diavolo nel Medio Evo*, Roma-Bari, 1987

Trevor-Roper, H. R., “La caccia alle streghe in Europa nel cinquecento e nel seicento”, in *Protestantesimo e trasformazione sociale*, Bari, 1969

O feio no Renascimento

Battisti, E., *L'Antirinascimento*, Milão, 1962

Longhi, S., *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Pádua, 1983

Ordine, N., *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Roma, 1996

Secchi Tarugi, L., ed., *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Florença, 1998

Cômico, obsceno, caricatura

Almansi, G., *L'estetica dell'osceno*, Turim, 1994

Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Turim, 1979

Bergson, H., *Il riso*, Milão, 1991

Camporesi, P., *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Turim, 1976

Gombrich, “L'esperimento della caricatura”, in *Arte e illusione*, Turim, 1965

Merlini, D., ed., *Satira contro il villano*, Turim, 1894

Fisiognomonia e teratologia

Caroli, F. *Storia della fisiognomica*, Milão, 2002

Daston, L.; Park, K., *Le meraviglie del mondo*, Roma 2000

Magli, P., *Il volto e l'anima*, Milão, 1995

O feio e o maneirismo

Hauser, A., *Storia sociale dell'arte*, Turim, 1955

Hocke, G. R., *Il Mondo come labirinto*, Roma, 1989

O feio na estética romântica

Bodei, R., “Presentazione a Rosenkranz”, in *Estetica del brutto*, Bolonha, 1984

D'Angelo, P., “Il brutto, il caratteristico, il grottesco”, in *L'estetica del romanticismo*, Bolonha, 1997

Eco, U., “Sublime”, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, v. 12, Turim, 1962

Giordanetti, P.; Mazzocut-Mis, M., eds., *Rappresentare il brutto*, Nápoles, 2006

Giordanetti, P.; Mazzocut-Mis, M., eds., *I luoghi del sublime moderno*, Led on Line (arquivo eletrônico), 2005

Pareyson, L., *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Turim, 1950

Saint Giron, B., *Il sublime*, Bolonha, 2006

O inquietante

Caillois, R., *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, 1966

Caillois, R., *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma, 1985

Franci, G., “Dal *gothic romance* agli incubi romantici. Alcune note sul viaggio del fantastico, dal meraviglioso al perturbante”, in *Rivista interdisciplinare di studi romantici*, n. 3/4, 1977

Freud, S., “Il perturbante”, in *Opere*, v. 9, Turim, 1977

Werber, N., "Al limitar del bosco. Il perturbante nel romanticismo", in *Rivista interdisciplinare di studi romantici*, n. 3/4, 1977

O feio no decadentismo

Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura* romantica, Florença, 1948

Feio e vanguarda

Calabrese, O., *L'età neobarocca*, Roma-Bari, 1997

Dorfles, G., *Elogio della disarmonia*, Milão, 1986

Eco, U. *Opera aperta*, Milão, 1962

Longhi, R., *Scultura futurista: Boccioni*, Florença, 1914

Poggioli, R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bolonha, 1962

Perniola, M., *L'estetica del Novecento*, Bolonha, 1997

Feiúra industrial

Sedlmayr, H., *La perdita del centro*, Turim, 1987

Zolla, E., *Eclisse dell'intellettuale*, Milão, 1959

Kitsch e *Camp*

Broch, H., *Il Kitsch*, Turim, 1990

Dorfles, G., *Il Kitsch*, Milão, 1968

Eco, U., "La struttura del cattivo gusto", in *Apocalittici e integrati*, Milão, 1964

Giesz, L., *Phaenomenologie des Kitsches*, Heidelberg, 1960

Greenberg, C., "Avanguardia e kitsch", in AA.VV., *L'industria della cultura*, Milão, 1969

Moles, A., *Psychologie du kitsch*, Paris, 1971

Sontag, S., "Note sul Camp", in *Contro l'interpretazione*, Milão, 1987

Racismo

Centro Furio Jesi (org.), *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, Bolonha, 1994

Gould, S. J., *The Mismeasure of Man*, Nova York, 1981

Matard-Botucci, M.-A., "La caricature, témoin et vecteur de l'internationalisation de l'antisemitisme? La figure du 'juif monde'", in Fortis, U., ed., *L'antisemitismo moderno e contemporaneo*, Turim, 2004

Pisanty, V., *La difesa della razza*, Milão, 2006

O feio hoje

Bodei, R., "L'estetica del brutto", in *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche*, 1996 (entrevista *on line*)

Romero, G., "Il brutto nel cinema", discurso proferido durante o festival *La Milanesiana*, ed. 2006 (publicado em *La Repubblica*, 8.7.2006)

Referências bibliográficas das traduções utilizadas*

Alighieri, Dante

A *Divina Comédia*, trad. Cristiano Martins, Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas, 1991

Agostinho

A cidade de Deus, trad. Oscar Paes Leme, Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2006

Confissões, trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, São Paulo, Nova Cultural, 2000, Os Pensadores

Allende, Isabel

De amor e de sombra, trad. Suely Bastos, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002

Aristófanes

As nuvens, trad. Mario da Gama Kury, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1995

Aristóteles

A arte poética, trad. Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1982

Bataille, Georges

O erotismo, trad. Cláudia Fares, São Paulo, Arx, 2004

Baudelaire, Charles

"Marginália", in *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985

"Quadros Parisienses", *ibidem*

"Spleen e Ideal", *ibidem*

Blake, William

O tigre, trad. Vasco da Graça Moura, in www.entrepedras.blogspot.com/2005

Londres, in *Poesia e prosa selecionadas*, trad. Paulo Vizioli, São Paulo, J. C. Ismael Ed., 1984

Collodi, Carlo

Pinóquio, trad. Marina Colasanti, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2002

Conrad, Joseph

O coração das trevas, trad. Albino Poli Jr., Porto Alegre, L&PM, 2006

Corbière, Tristan

O sapo, trad. Marcos Siscar, in www.blocosonline.com.br

Daniel

Trad. Ney Brasil Pereira, in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

Dostoievski, Fiodor

Os irmãos Karamázov, trad. Boris Solomov, São Paulo, Martin Claret, 2004

Memórias do subsolo, trad. Boris Schnaiderman, São Paulo, Editora 34, 2000

O sósia, trad. Boris Schnaiderman, in *Obras completas*, v. 9, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1962

Eco, Umberto

A ilha do dia anterior, trad. Marco Lucchesi, Rio de Janeiro, Record, 1995

Eliot, T. S.

A terra desolada, in *Poesia*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981

Ezequiel

Trad. Theodoro Henrique Maurer Jr., in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

Flaubert, Gustave

As tentações de Santo Antão, trad. Luís de Lima, São Paulo, Iluminuras, 2004

Goethe, Johann Wolfgang von

Fausto, trad. Antonio Feliciano Castilho, in www2.dlc.ua.pt/castilho/Fausto

Gogol, Nicolai

O nariz, trad. Roberto Gomes, Porto Alegre, L&PM, 2000

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

Estética, trad. Orlando Vitorino, São Paulo, Abril Cultural, 1980, Os Pensadores,

Hoffmann, E. T. A.

O homem de areia, trad. Luiz A. de Araújo, in *Contos fantásticos do século XIX, escolhidos por Italo Calvino*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004

Homero

Ilíada, trad. Manuel Odorico Mendes, Rio de Janeiro, W. M. Jackson Editores, 1952

Odisséia, trad. Manuel Odorico Mendes, São Paulo, Editora Martin Claret, 2003

Huysmans, J.-K.

Às avessas, trad. José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1987

Isaías

Trad. Theodoro Henrique Maurer Jr., in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

Jó

Trad. Luiz Inácio Stadelmann, in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

João

Trad. Joaquim de Arruda Zamith, in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

Kafka, Franz

A metamorfose, trad. Modesto Carone, São Paulo, Companhia das Letras, 2006

Na colônia penal, trad. Modesto Carone, São Paulo, Paz e Terra, 1996

Um médico rural, trad. Modesto Carone, São Paulo, Companhia das Letras, 2003

Kramer, Heinrich; Sprenger, James

O martelo das feiticeiras, trad. Paulo Fróes, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1991

Lautréamont, conde de

Os cantos de Maldoror, trad. Claudio Willer, São Paulo, Iluminuras, 1997

Levítico

Trad. Samuel Martins Barbosa, in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

---

*As traduções cujas referências não foram indicadas são da tradutora deste livro.

Mann, Thomas
Doutor Fausto, trad. Herbert Caro, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000

Marcos
Trad. Jorge Cesar Mota, in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

Marinettti, Filippo Tommaso
Manifesto do Futurismo, trad. Aurora F. Bernardini, in *O Futurismo italiano*, São Paulo, Editora Perspectiva,1980, Debates

Mateus
Trad. Theodoro Henrique Maurer Jr., in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

Milton, John
Paraíso perdido, trad. Antônio José Lima Leitão, Rio de Janeiro, W. M. Jackson Editores, 1952

Nietzsche, Friedrich
Crepúsculo dos ídolos, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2006

Petrarca
O triunfo da morte, in *Os triunfos*, trad. Luís de Camões, São Paulo, Hedra, 2006

Platão
O banquete, trad. Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1994
A República, trad. Enrico Corvisieri, São Paulo, Nova Cultural, 1985, Os Pensadores

Poe, Edgar Allan
A narrativa de A. Gordon Pym, trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Cosac & Naify, 2002

Preste João
Carta do Preste João, trad. Ricardo Costa, in www.ricardocosta.com/textos

Rabelais, François
Gargântua e Pantagruel, trad. David Jardim Júnior, Belo Horizonte, Itatiaia, 2003

Rilke, Rainer Maria
Elegias de Duíno, trad. Dora Ferreira da Silva, São Paulo, Globo, 2001

Rimbaud, Arthur
Uma estadia no Inferno, trad. Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972
A carta do vidente, trad. Daniel Fresnot, São Paulo, Ed. Martin Claret, 2002
Cabeça de fauno, trad. Anderson Dantas, in http//albumzutico.blogspot.com
As catadoras de piolhos, trad. Rubens Rodrigues Torres Fº, in www.scielo.br

Ronsard, Pierre de
Soneto a Helena, trad. Guilherme de Almeida in www.umacoisaeoutra.com.br

Sade, Marquês de
Os 120 dias de Sodoma, trad. Alain François, São Paulo, Iluminuras, 2006

Salmos
Trad. Ivo Storniolo, in *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2004

Sartre, Jean-Paul
As palavras, trad. J. Guinsburg, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005
Entre quatro paredes, trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006

Schopenhauer, Arthur
O mundo como vontade e representação, trad. Jair Barboza, São Paulo, Editora Unesp, 2005

Shakespeare, William
Sonetos, trad. Arnaldo Poesia, in www.starnews.2001.com.br
A tempestade, trad. Barbara Heliodora, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1999
Henrique IV, trad. Barbara Heliodora, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2000
Macbeth, trad. Barbara Heliodora, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2004
Ricardo III, trad. Nelson Jahr Garcia, in www.virtualbooks.terra.com.br
Hamlet, trad. Millôr Fernandes, Porto Alegre, L&PM, 1988

Shelley, Mary
Frankenstein, trad. Miécio Araujo Jorge Honkins, Porto Alegre, L&PM Editores, 2004

Shelley, Percy Bisshe
A lua minguante, trad. José Lino Grünewald, in *Grandes poetas da língua inglesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988

Swift, Jonathan
Viagens de Gulliver, trad. Octavio Mendes Cajado, São Paulo, Abril Cultural, 1971, Os imortais da Literatura Universal

Tasso, Torquato
Jerusalém libertada, trad. José Ramos Coelho, Rio de Janeiro, Topbooks, 1988

Virgilio
Eneida, trad. Manuel Odorico Mendes, in www.unicamp.br/iel/projetos/odoricomendes

Wilde, Oscar
O retrato de Dorian Gray, trad. Lígia Junqueira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006

Índice dos autores e outras fontes

Acta Sanctorum, 93
Adso di Montier-en-Der, 186
Agostinho, 47, 48, 51, 114
Alexandre de Hales, 48
Alighieri, Dante, 86, 87, 163, 180, 204
Allende, Isabel, 331
Angiolieri, Cecco, 163
Apocalipse, 91
Apocalipse de Elias, 186
Apocalipse de São João Teólogo, 186
Apuleio, 204
Aristófanes, 134
Aristóteles, 33
Artaud, Antonin, 386
Atanásio de Alexandria, 96
Bakhtin, Mikhail, 147
Balzac, Honoré de, 286
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, 307
Bataille, Georges, 223, 355, 378, 384, 386
Baudelaire, Charles, 68, 129, 252, 304, 305, 342, 352, 360, 362
Baum, L. Frank, 319
Beckford, William, 282
Berni, Francesco, 166
Bettinelli, Saverio, 392
Bingen, Hildegarda de, 186
Blackwood, Algernoon, 330
Blake, William, 276, 335
Boccaccio, Giovanni, 164
Brandão, 85
Breton, André, 380
Broch, Hermann, 403, 406
Brontë, Emily, 286
Buonarroti, Michelangelo, 177
Burchiello, 163
Burton, Robert, 173
Byron, George Gordon, 284
Calvino, Italo, 438
Canon Episcopi, 206
Cardano, Gerolamo, 208
Carducci, Giosuè, 338
Carta do Preste João, 117
Carter, Angela, 318, 427
Catulo, 160
Cazotte, Jacques, 183
Céline, Louis-Ferdinand, 268
Chaucer, Geoffrey, 266
Chrétien de Troyes, 138
Clemente Alexandrino, 40
Collodi, Carlo, 314, 315
Conde de Lautréamont, 366
Coniate, Niceta, 226
Conrad, Joseph, 235
Corbière, Tristan, 352
Croce, Giulio Cesare, 147
Cursor mundi, 186
Dalí, Salvador, 383
D'Annunzio, Gabriele, 353
Daniel, 186
De Amicis, Edmondo, 264
De' Liguori, Alfonso Maria, 88
DeLillo, Don, 69, 348
Della Porta, Giovan Battista, 258
Dickens, Charles, 335, 336
Dionísio Areopagita, 126
Doyle, Arthur Conan, 129
Dostoiévski, Fiodor, 183, 324, 360
Du Bellay, Joaquim, 166
Eco, Umberto, 233, 396
Eliot, T. S., 337
Encyclopaedia Britannica, 196
Esopo, 30, 134
Ésquilo, 108
Evangelhos, 84
Fabri, Felix, 189
Fasano, Tommaso, 189
Fisiólogo, 115
Flaubert, Gustave, 96
Fleming, Ian, 198, 239
Foucault, Michel, 262
Freud, Sigmund, 312
Gautier, Théophile, 320
Gazeta de Amsterdã, 226
Gibson, William, 427, 433
Giulio Ossequente, 109
Giusti, Giuseppe, 192
Goethe, Johann Wolfgang von, 182, 212
Gogol, Nikolai, 320
Gozzano, Guido, 296, 395
Grégoire, Baptiste-Henri, 268
Gringore, 140
Gryphius, Andreas, 177
Guerrini, Olindo, 357
Haggard, Henry Rider, 291
Haraway, Donna, 433
Hegel, G. W. Friedrich, 53, 54
Hélinand de Froidmont, 64
Hesíodo, 37
Hipócrates, 250
Hitler, Adolf, 268
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 316
Homero, 30, 36, 40
Horácio, 132, 160, 204
Hugo, Victor, 281, 286, 288, 294, 304
Hurtado de Mendoza, Diego, 166
Huysmans, Joris-Karl, 219, 290, 360
Inocêncio VIII, 206
Isaías, 50, 91
Isidoro de Sevilha, 41, 121
James, Montagne Rhodes, 320, 331
Jó, 108
Kafka, Franz, 236, 305, 328
King, Stephen, 424
Kramer, Heinrich, 208
Lando, Ortensio, 167
Landucci, Luca, 242
Lemnio, Levino, 247
Lessing, Gotthold Ephraim, 272
Levítico, 204
Lewis, Matthew G., 284
Liutprando de Cremona, 188
Livro da escada, 87
Lombroso, Cesare, 196, 260
London, Jack, 336
Lovecraft, Howard Phillips, 200, 214, 290
Mandeville, John, 95
Manifestos futuristas italianos e russos, 370
Mann, Thomas, 183
Manuscrito do Monastério do Monte Saint-Michel, 186
Marchelli, Romolo, 88
Marcial, 160
Marco Aurélio, 33
Marinelli, Lucrezia, 167
Marinetti, Filippo Tommaso, 370, 371, 372
Marino, Giovan Battista, 170, 180
Marot, Clement, 166
Mastriani, Francesco, 263
Matheson, Richard, 299
Maturin, Charles Robert, 228
Maupassant, Guy de, 320
McGrath, Patrick, 214
Meyrink, Gustav, 288
Milton, John, 181
Mirabeau, Octave, 230
Montaigne, Michel de, 170, 244
Montandon, Giorgio, 269
Nietzsche, Friedrich, 262
O escroto negro, 136
Orwell, George, 238
Ovídio, 221
Palazzeschi, Aldo, 372
Paoli, Sebastiano, 65
Papini, Giovanni, 183, 230, 372
Paré, Ambroise, 242, 244, 246
Pastiche de Walther Killy, 402
Petrarca, 64
Platão, 26, 30, 33, 108
Plath, Sylvia, 69
Plínio, 121
Plotino, 26
Poe, Edgar Allan, 129, 234, 324, 338
Priapéia, 133
Proust, Marcel, 362, 404
Pulci, Luigi, 118
Queneau, Raymond, 384
Quevedo, Francisco Gómez de, 173
Rabelais, François, 142, 143, 144
Regra de São Benedito e outros, 134
Relatórios de leitura e resenhas, 393
Renée, Vivien, 307

Rilke, Rainer Maria, 355
Rimbaud, Arthur, 358, 366
Rocco, Antonio, 149
Rodolfo, o Glabro, 81, 93
Rohmer, Sax, 196
Romance de Alexandre, 110
Ronsard, Pierre de, 166
Rosenkranz, Karl, 138, 154, 256, 263, 303, 312
Roussel, Raymond, 384
Rustico di Filippo, 163
Rutebeuf, 137
Sade, Marquês de, 150, 228
Salmos, 84
Salomoni, Giuseppe, 170
Sartre, Jean-Paul, 88, 300
Satie, Eric, 371
Schiller, Friedrich, 220
Schlegel, Friedrich, 275
Schopenhauer, Arthur, 275, 400
Sedlmayr, Hans, 156, 340, 380
Segneri, Paolo, 61
Shakespeare, William, 69, 127, 149, 176, 177, 209
Shelley, Mary, 294
Shelley, Percy B., 276, 304
Sontag, Susan, 412
Sprenger, Jacob, 208
Stevenson, Robert Louis, 288
Stoker, Bram, 326, 327
Sue, Eugène, 286
Surin, Jean-Joseph, 101
Swift, Jonathan, 127
Tarchetti, Igino Ugo, 296, 358
Tasso, Torquato, 180
Tennyson, Alfred, 61
Teócrito, 133
Tertuliano, 58, 160
Testamento siríaco, 186
Tzara, Tristan, 374
Valéry, Paul, 352
Vasari, Giorgio, 64
Villon, François, 225
Vincent de Beauvais, 79
Virgílio, 36
Wagner, Richard, 268
Warhol, Andy, 388, 418
Wilde, Oscar, 298, 340, 356
Zola, Émile, 342

Abramovic, Marina
Thomas Lips, 423

Adams, Joseph
Observations on morbid poisons…, 256

Albright, Ivan Le Lorraine
O retrato de Dorian Gray, 298

Aldovrandi, Ulisse
Monstrorum historia, 106, 243, 244, 248, 249

Alma-Tadema, Sir Lawrence
O hábito preferido, 401

Arcimboldo, Giuseppe
O inverno, 168

Arman
Pequenos refugos burgueses, 389

Bacon, Francis
Auto-retrato, 385

Baldung-Grien, Hans
A morte e as idades do homem, 162

Balthus
A câmara, 313

Beardsley, Aubrey
Salomé, 413

Beato de Burgo de Osma
A meretriz da Babilônia, 75
Gog e Magog, 81

Blake, William
Satanás ataca Jó com as chagas, 180

Boccasile, Gino
Cartão-postal de propaganda antiamericana, 196
Cartão-postal anti-semita de propaganda fascista, 267

Boccioni, Umberto
Antigracioso, 371

Böcklin, Arnold
Sereias, 128
Peste, 277
Auto-retrato com a Morte que toca viola, 287

Boaistuau, Pierre
Histoires prodigieuses, 118, 244

Boiffard, Jacques-André
Hálux de homem de trinta anos, 378

Boldini, Giovanni
Fogo de artifício, 405

Bosch, Hieronymus
A prisão de Cristo, 55
As tentações de Santo Antônio, 102, 103, 104-105
A nau dos insensatos, 147
O jardim das delícias, 227
Perseguidores de Cristo carregando a cruz, 428

Botero, Fernando
Mulher, 420

Bouguereau, William Adolphe
Nascimento de Vênus, 400

Boutet de Monvel, Louis Maurice
A aula antes do Sabá, 208

Bouts, Aelbrecht
Cristo sofrente, 52

Breton, André; Man Ray; Radnitzky, Emmanuel; Morise, Max; Tanguy, Yves
Cadavere squisito, 379

Broc, Jean
A morte de Jacinto, 407

Bronzino, Agnolo
O anão Morgante de costas com uma coruja no ombro, 14

Bruegel, Pieter, o Velho
Triunfo da morte, 70-71
O combate do Carnaval e da Quaresma, 148

Bruegel, Pieter (escola de)
A parábola dos cegos, 305

Cabanel, Alexandre
Nascimento de Vênus, 406

Callot, Jacques
As misérias da guerra, 224

Caravaggio
Judite corta a cabeça de Holofernes, 234

Carrà, Carlo
Funeral do anarquista Galli, 373

Carracci, Agostino
Arrigo Peludo, Pietro Louco e Amor Anão, 259

Cattelan, Maurizio
Crianças enforcadas, 434-435

Chassériau, Théodore
Macbeth e as três bruxas, 209

Cornelisz van Oostsanen, Jacob
Saul e a bruxa de Endor, 210-211

Courcelles, D. C.
Icones muscolorum capitis, 241

Couture, Thomas
O louco, 262

Cranach, Lucas
A fonte da juventude, 174-175

Crane, Walter
A Bela e a Fera, 318

Crivelli, Carlo
Madona com Menino, 410

Dalí, Salvador
As tentações de Santo Antônio, 99
Gala e o Angelus de Millet precedem..., 321
Construção mole com feijões cozidos, 381
Atavismo ao crepúsculo, 382

Daumier, Honoré
Dois advogados e a Morte, 155
O vagão da terceira classe, 342

David, Gérard
A descorticação de Sisamnes, 251

Delacroix, Eugène
O combate entre Giaur e Hassan, 283

Del Cairo, Francesco
Martírio de Santa Agnese, 228

Della Porta, Giovan Battista
De humana physiognomonia, 258

De Mayer, Adolf
Nijinski no papel de um fauno…, 412

Diamond, Hugh Welch
Retratos de loucas, 262

Dix, Otto
Sylvia von Harden, 297
Cartoon for Metropolis, 344-345
Salão I, 369

Doré, Gustave
Gerião, 86
Gargântua, 143
O Pequeno Polegar, 316
Les Songes drôlatiques de Pantagruel, 144-145
Londres, 337

Duchamp, Marcel
Tortura-Morte, 374
L.H.O.O.Q., 377

Dürer, Albrecht
Os quatro cavaleiros do Apocalipse, 75

El Greco
São Sebastião, 60

Ensor, James
O juiz vermelho, 367

Erté
Adoração, 415

Escola francesa
Retrato de Luís XI, 13
Preparativos para o Sabá das bruxas, 205

Fábrica de Volterra
Pigmeu e grou, 109

Fautrier, Jean
Estudo para grande nu, 387

Ferrari, Gaudenzio
Martírio de Santa Catarina, 237

Fontana, Lavinia
Retrato de Antonietta Gonzales, 240

Fra Angélico
Cristo vilipendiado, 55
Tríptico de São Pedro mártir, 59
Juízo universal, 87

Frazetta, Frank
A Bela e a Fera, 201

Friedrich, David Caspar
Monge diante do mar, 273

Füssli, Heinrich
Macbeth consulta a aparição de uma cabeça armada, 21
Satanás emerge do caos, 178
Titânia acaricia Bottom com a cabeça de asno, 217
O íncubo, 290
A loucura de Kate, 310

Géricault, Théodore
Estudo de membros truncados, 278

Ghirlandaio, Domenico
Retrato de velho com a neta, 18

Gillray, James
Uma família de sans-culottes…, 191

Giordano, Luca (atr.)
Retrato de Carlos II da Espanha, 13

Giorgione
A velha, 171

Giotto
Deposição, 51

Gould, Chester
Personagens de Dick Tracy, 199

Goya, Francisco
O Sabá das bruxas, 202

Griebel, Otto
Desempregado, 332
A Internacional, 338

Gros, Jean-Antoine
Bonaparte visita os pestíferos de Jafa, 303

Grosso, Giacomo
Estudo de Supremo Conclave, 218
A nua, 402

Grosz, George
Jornada cinzenta, 156
O escritor Max Hermann-Neisse, 301

Grünewald, Mathias
Tentações de Santo Antônio, 17, 189
Crucificação, 42

Hausmann, Raoul
O crítico de arte, 375

Heartfield, John
Não tenha medo, ele é vegetariano, 194

Hildegarda de Bingen
O universo em forma de ovo, 45

Hogarth, William
A recompensa da crueldade, 253
David Garrick como Ricardo III, 280
A estrada do gim, 334

Holbein, Hans
Cristo vilipendiado, 54
Tríptico de São Sebastião, 60

Hone, William
São Simeão estilita, 61

Hopper, Edward
Casa próxima à ferrovia, 330

Kahlo, Frida
A coluna destruída, 432

Klee, Paul
Comediante, 384

Klimt, Gustav
Peixes de prata, 291

Klinger, Max
A Morte, 353

Koch, Joseph Anton
O inferno, 181

Kubin, Alfred
Criatura de Marte, 361

Lanzinger, Hubert
O porta-bandeira, 399

La Tour, George de
Tocador de cítara, 176

Lavater, Gaspar
L'Art de connaître les hommes par la physionomie, 260

Ledermueller, Martin Frobenius
Amusement microscopique tant pour l'Esprit…, 328

Lee, Daniel
Jurado n. 4 (Espírito raposa), 321

Le Grant, Jacques
Le Livre des bonnes moeurs, 94

Lehmann, Henri
Retrato de Carlos VII, dito o Vitorioso, 13

Leonardo da Vinci
Caricatura da cabeça de um velho, 153

Liceti, Fortunio
De monstris, 248

Lochner, Stefan
O martírio dos Apóstolos, 58

Luca de Leida
Juízo final, 89

Man Ray
Retrato do Marquês de Sade, 366

Manet, Edouard
O bebedor de absinto, 351

Mantegna, Andrea
São Sebastião, 60

Martini, Alberto
Nascimento – A dor humana, 386

Martini, Arturo
Retrato da marquesa Luisa Casati, 231

McCarthy, Paul
Basement Bunker: Painted Queen Small Blue Room, 419

Medardo Rosso
Criança doente, 265

Memling, Hans
Cristo na coluna, 53
Juízo Universal, 83

Mestre da Lenda de Santa Úrsula
O massacre dos vândalos, 57

Mestre de Boucicaut
Livre des Merveilles, 122, 123

Mestre de Catarina de Clèves
A boca do inferno, 84

Mestre do Reno Superior
Os amantes desencarnados, a Morte e a Luxúria, 66

Mestre do Sangue Sagrado
Lucrécia, 229

Mestre hispano-flamengo
Sepultura de Cristo, 53

Mestre Teodorico
Imago pietatis, 50

Metsys, Quentin
O contrato de venda, 153
Mulher grotesca, 172

Millet, Jean-François
L'Angelus, 382

Moreau, Gustave
A quimera, 37
São Sebastião, 60

Morbelli, Angelo
Avança, 307
O Natal dos que ficaram, 308-309
Vendida, 354

Mortimer, John Hamilton
Caricatura de um grupo, 154

Mosso, Francesco
A esposa de Claude, 306

Munch, Edvard
Herança I, 245
Vampiro, 327
Harpia II, 357

Nalbandjan, Dmitrij
No Kremlin, 398

Paré, Ambroise
Opera chirurgica, 243
Des monstres et prodiges, 246

Parentino, Bernardo
As tentações de Santo Antônio, 96

Passerotti, Bartolomeo
Caricatura, 130
Comedor de braço, 176

Pericoli, Tullio
Albert Einstein, 157

Picabia, Francis
O beijo, 378

Picasso, Pablo
Mulher que chora, 9
Mulher de camisa na poltrona, 364

Pisano, Nicola
O inferno, 85

Pintor de Dijon
O nascimento prodigioso de Vênus, 134

Pintor do pigmeu
Kelebe volterrana com trombeteiro, 41

Prampolini, Enrico
Retrato de Marinetti, 373

Quidu, Noel
Cabeça de um membro do movimento armado LURD, 235

Raymond, Alex
Ming, em Flash Gordon, 197

Rafael Sanzio
São Miguel e o dragão, 119

Redon, Odilon
O pólipo disforme, 218
O ciclope, 299

Reiner, Arnulf
O homem que ri, com os grandes olhos arregalados, 300

Rembrandt
A lição de anatomia de Nicolaes Tulp, 252

Reni, Guido
São Sebastião, 60

Repin, Ilija
Ivan, o Terrível com o cadáver do filho Ivan, 279

Ribera, Jusepe de
São Sebastião, 60

Rodin, Auguste
O inverno, 304

Rops, Félicien
As tentações de Santo Antônio, 97
Pornocratas, 151

Rosa, Salvator
As tentações de Santo Antônio, 98
A bruxa, 213

Rosenheim, Petrus von
Ars memorandi, 126

Rubens, Pieter Paul
A cabeça de Medusa, 24-25
Saturno devora os filhos, 41

Saint Phalle, Niki de
Hon (Ela), 411

Salviati, Francesco
As três parcas, 215

Savinio, Alberto
Roger e Angélique, 329
Auto-retrato, 331

Schad, Christian
Auto-retrato com modelo, 363

Scheffer, Ary
Morte de Géricault, 281

Schiele, Egon
Jovem sentada, 296

Schott, Caspar
Physica curiosa, 248

Serrano, Andres
Budapest (The Model), 165

Settala, Manfredo
O escravo acorrentado, 184

Sheeler, Charles
Paisagem clássica, 348

Sherman, Cindy
Sem título # 250, 430

Signorelli, Luca
Pregação do Anticristo, 187

Sironi, Mario
Paisagem urbana com chaminés, 347

Soutine, Chaim
Boi esquartejado, 343

Soyer, Isaac
Agência de emprego, 349

Stella, Joseph
Fogos na noite, 349

Strozzi, Bernardo
Vanitas, 158

Susini, Clemente
Estátua de jovem mulher... (Venerina), 250

Thole, Karel
Deslizava sobre a areia, 200

Toulouse-Lautrec
Mulher puxando a meia, 355

Ticiano Vecellio
A punição de Marsia, 221

Turner, William
O desfiladeiro de São Gotardo, 274

Van Dyck, Antonie
Sileno ébrio, 29

Van Dongen, Kees
I viveurs, 341

Velázquez, Diego
Retrato de Felipe IV da Espanha, 13
Esopo, 31
Retrato do menino de Vallecas, Francisco Lezcano, 439

Vesalio, Andrea
De humani corporis fabrica, 252

Von Stuck, Franz
Lúcifer, 285
O pecado, 292
O beijo da esfinge, 356
Fauno carregando uma ninfa, 358

Warhol, Andy
Cinco mortos sobre fundo laranja, 388

Waterhouse, John William
Ulisses e as sereias, 38-39
Miranda, 275

Whistler, James Abbott
Tâmisa. Noturno em azul e prata, 335

Wildt, Adolfo
O prisioneiro, 359

Witkin, Joel-Peter
Retrato de um anão, 417

Wollheim, Gert
O ferido, 368

Zumbo, Gaetano
A peste, 254-255

Zwintscher, Oskar
Madrepérola e ouro, 362

Fotogramas cinematográficos
(em ordem progressiva de página)

A Paixão de Cristo, de Mel Gibson, 53
King Kong, de Merian Cooper e Ernest B. Schoedsack, 129
La Beauté du diable, de René Clair, 183
Branca de Neve e os sete anões, de Walt Disney, 215
Salò e os 120 dias de Sodoma, de Pier Paolo Pasolini, 238
Re-animator, de Stuart Gordon, 239
O fantasma da Ópera, de Rupert Julian, 289
O homem que ri, de Paul Leni, 295
Frankenstein, de James Whale, 295
O mágico de Oz, de Victor Fleming, 319
Drácula, de Francis Ford Coppola, 322
Nosferatu, de Friedrich Wilhelm Murnau, 326
Um cão andaluz, de Luis Buñuel, 383
The Rocky Horror Picture Show, de Jim Sharman, 409
Pink Flamingos, de John Waters, 416
Guerra nas estrelas, de George Lucas, 422
A noite dos mortos vivos, de George Romero, 424
E.T., de Steven Spielberg, 425
Freaks, de Tod Browning, 431
The Thing, de John Carpenter, 436

Ilustrações sem indicação de autor
(em ordem progressiva de página)

Máscara de dança, 11
João sem-medo, duque de Borgonha, 13
Retrato de Henrique IV, 13
Estátua em bronze de um sátiro, 22
Os centauros na corte do rei Piritoo, 27
Terracota representando um sileno, 28
Retrato de Sócrates, 28
Retrato de Esopo, 30
Perseu degola a Medusa, 32
Ulisses e as sereias, 35
Quimera de Arezzo, 40
Gárgulas de Notre-Dame, 46
Les Heures de Croy, 47
Crucificação, 48
A dança dos mortos, 63
Triunfo da morte, 64
Corpos mumificados na Catacumba dos Capuchinhos em Palermo, 65
Caveira de sarcófago do imperador Carlos VI, 65
Triunfo da morte, 68
Apocalipse de São Severo, 72
Apocalipse de Angers, 76
Apocalipse de Bamberg, 77
Inferno, 79
Lúcifer, 91
O padre Teófilo faz um pacto com o diabo, 93
Demônio que carrega uma religiosa, 95
Ilustrações no *Dictionnaire infernal*, de J. Collin de Plancy, 100
O papa como príncipe dos demônios, 101
Alexandre luta contra os homens selvagens e as bestas, 110
Livro de Kells, 112
Monstro que devora um homem, 113
Licorno, 115
Monstrous races of Ethiopia, 117
Monstre prins en une forest aiant figure humayne qui aymait les femmes, 118
Tímpano da igreja de Santa Maddalena, Vezelay, 120
Lúcifer hermafrodita, 124
Invocação a Príapo, 133
Tricouillard, 136
Cagar na bacia, 138
A bandeira da mãe louca, 139
Os Charivari, 141
Tríptico flamengo, 146
Estátua de velha do mercado, 161
Cartaz teatral de *Fausto* de Lewis Morrison, 183
Sarcófago do imperador Ostiliano, 188
O pastor da igreja luterana..., 190
Os exércitos aliados contra o Kaiser, 191
Vinheta anticlerical, 193
Cartaz eleitoral anticomunista, 193
O capitalista italiano adota o rosto de Mussolini, 195
Três bruxas com cabeça de asno, galo e cão, partem para o Sabá, 204
História de Merlim, 206, 207
O "famigerado" Gilles de Rais..., 223
Vlad III Drácula, 225
Sam, vencedor do concurso de cachorro mais feio do mundo, 232
Monstro de Ravenna, 242
Creature monstrueuse engendrée de parens honnorables, 244
Menino hidrocéfalo, 247
Bouches d'hommes audacieux..., 257
Diversos tipos de criminosos, 261
Os sodomitas, 263
Mattia, 264
Pogrom, 269
Laocoonte, 270
Fantomas, 289
Le avventure di Pinocchio, 314-315
Der Struwwelpeter, 317
O Orco, Parque dos monstros de Bomarzo, 323
Acidente na Gare Montparnasse, 339
Torre Eiffel em construção, 346
Escultura grega, na decoração do
Vittoriale dannunziano, Gardone, 390
Mae West, 392
O casal Arnolfini, reprodução em cera, 395
Foto do quarto 206, "Velho moinho", do Madonna Inn, 396
Sagrado Coração de Jesus, 397
Estátuas do Foro Italico, 399
A rainha Loana, 414
Marilyn Manson, 426
Um grupo *punk*, 427
Rocker punk, 429
Capa de Barry Godber para o disco dos King Crimson, 437

Referências fotográficas

© 2006 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D.C.
AFE, Archivio Fotografico Enciclopedico, Roma
AP / The Associated Press, Milano
Archivi Alinari, Firenze
© Artothek, Weilheim
Artothek / Archivi Alinari Firenze
Biblioteca Universitaria, Bologna / Foto Gianni Roncaglia
Cineteca di Bologna, Archivio Pellicole
© CameraPhoto Arte, Venezia
© Cindy Sherman / Metro Pictures, New York
© Corbis, Milano: Christie's Images; Yann Arthus-Bertrand; Jonathan Blair; Bettman; CinemaPhoto; Archivo Iconografico; Leonard de Selva; Massimo Listri; Seattle Art Museum; Leonard de Selva; Bettmann; Matteo Bazzi/epa; Krista Kennell/ZUMA; Lawrence Manning; Ronnie Kaufman
© Courtesy Paula Cooper Gallery, New York
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano
© Disney
Erich Lessing / Contrasto, Milano
Everett Collection / Contrasto, Milano
Folger Shakespeare Library, Washington, D.C.
Frank Frazetta Art Gallery, East Stroudsburg, PA (frazettaartgallery.com)
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino / su concessione della Fondazione Torino Musei
Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara / Foto Giuseppe Mongini
© King Features Syndacate
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelles
Kunsthaus, Zürich
Kunstmuseum, Bern
© Marina Abramovic, 2005. Courtesy Sean Kelly Gallery, New York
Mary Evans Picture Library, London
Musée de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg / Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola
© Musée Fabre, Montpellier Agglomération – Photo Frédéric Jaulmes
Museo della Specola, Firenze / Foto Saulo Bambi
Museo di Palazzo Poggi, Bologna / Foto Marco Ravenna, 2007
© Museo Nacional del Prado, Madrid
National Museet, Stockolm / Photo Hans Hammarskiöld
© Noel Quidu / Gamma / Contrasto, Milano
Ottawa, National Gallery of Canada
© Paul McCarthy / Hauser & Wirth Zürich, London
Photoservice Electa / Akg Images, Milano
Photoservice Electa / Leemage, Milano
Pinacoteca Stefano Rambaldi, Coldirodi (Sanremo) / Foto Moreschi, Sanremo
© Réunion des Musées Nationaux, Paris: Daniel Arnaudet; Michèle Bellot; Jean-Gilles Berizzi; Gérard Blot; Jacques Faujour; Philippe Migeat; Hervé Lewandowski; Bertrand Prévost; René-Gabriel Ojéda; Franck Raux; Jean Schormans
Rijksmuseum, Amsterdam
© Scala Group, Firenze: BI, ADAGP, Paris/Scala, Firenze; Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze; Foto Art Resource/Scala, Firenze; Foto Opera Metropolitana Siena/Scala, Firenze; Foto Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Firenze; Foto Scala Firenze/HIP; Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali; Foto Scala, Firenze/Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin
© Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Photo Hans Peter Klut/Elke Estel
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Firenze
Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Province di Napoli e Caserta
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München
© Tate, London 2007
© The Art Institute of Chicago
The Bridgeman Art Library / Archivi Alinari, Firenze
© The Metropolitan Museum of Art, New York
The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Tullio Pericoli, Milano
Ullstein / Archivi Alinari, Firenze
Whitney Museum of American Art, New York

O editor está à disposição dos titulares de direitos para eventuais fontes iconográficas não-identificadas.